Marcelo Fernández Bitar

La VIDA SECRETA del ROCK argentino

Sudamericana

Marcelo Fernández Bitar

La vida secreta del rock argentino

Los héroes anónimos de la escena

Sudamericana

SÍGUENOS EN

megustaleer

@Ebooks

@megustaleerarg

@megustaleerarg

Penguin Random House Grupo Editorial

Un aspecto poco conocido en la historia del rock en Argentina es el vertiginoso avance técnico que hubo en la producción de recitales durante la década del 80. Ocurrió a la par de la popularidad masiva a nivel nacional, la exportación hacia Latinoamérica de los artistas más grandes y la llegada al país de figuras internacionales de primera línea.

Basta con hacer memoria y comparar imágenes de los primeros conciertos de rock en el estadio Obras con los grandes shows en River menos de diez años después. La comparación es mucho más impresionante si se observan películas y fotos de los legendarios festivales de comienzos de los años 70, como B.A. Rock. Incluso el por entonces espectacular "Adiós Sui Generis" en el Luna Park hoy parece una suerte de acto de colegio secundario, con unas nubes de cartón colgando del techo.

Quizás esa línea de tiempo podría resumirse con Seru Giran en una punta y las visitas de Sting/Tina Turner en la otra. La diferencia en sonido, luces y escenario es tremenda, y se ha escrito y hablado poco al respecto.

No solo se trata de cuestiones técnicas, sino también del puñado de héroes anónimos que hay detrás de escena, los que acompañaron el crecimiento del rock local con pasión, entusiasmo desbordante, amor por su profesión y por la música, con ganas de lograr un nivel internacional en lo suyo. Todos fueron autodidactas, ya que no había escuelas ni cursos de ningún tipo para estudiar siquiera lo más básico. A lo sumo podían aprender mirando revistas que llegaban meses después de su publicación u observando el trabajo de sus pares extranjeros cuando llegaban al país. Dieron forma a un oficio que prácticamente no existía y sentaron las bases para el alto nivel de profesionalismo actual.

Así surgen nombres legendarios, como Robertone, Starc o Quaranta, pero hay muchos más. Igualmente clave fue la labor de managers y productores como Ohanian y Grinbank, entre otros, que a cada paso en su carrera contribuyeron a levantar la vara y sentirse a la par de sus colegas de Estados Unidos e Inglaterra, luego diseminando lo aprendido por toda Latinoamérica.

Todos ellos rodean los tremendos éxitos de la época de oro de figuras como Spinetta, Charly, Soda Stereo y Pappo. Contra viento y marea, sorteando las periódicas crisis económicas, lograron que todo el panorama local creciera y sentara las bases para el fenómeno actual del rock en Argentina. Y por supuesto que en cada una de sus historias aparecen anécdotas fascinantes, inesperadas y hasta graciosas. Es la vida secreta del rock, donde las glorias y los bloopers ocurrían sin pausa, a veces sin dormir, mientras el público agradecía que cada vez se pudiera ver y escuchar mejor.

El camino hasta este libro nació justamente de esa pequeña hipótesis de trabajo: investigar cómo se dieron tantos avances en diferentes frentes y todos de manera sostenida. Un nombre llevó a otro y así se dieron los sucesivos reportajes durante el último año. Todos aceptaron con ganas las charlas; el agradecimiento hacia ellos es tan importante como las disculpas para quienes involuntariamente no aparecen mencionados.

Como ocurre en estos casos, es bueno desear que se publiquen más libros sobre estos temas, de la misma manera que las primeras tímidas y aisladas biografías dieron lugar a una exhaustiva bibliografía de artistas y grupos. El rock en Argentina hoy posee una inabarcable discografía y un sinfín de recitales de dimensiones históricas. Cada disco y cada show encierran la labor silenciosa de esta gente que mantuvo siempre la frescura e inocencia del amateurismo, a la vez que aportaba lo mejor de su profesionalismo y experiencia. A todos ellos, y con el perdón de los abstemios, ¡salud!

JOSÉ LUIS "CONEJO" GARCÍA Y HÉCTOR STARC

Spinetta y el monitoreo

José Luis “Conejo” García es una leyenda viva del rock local. Ingresó en el mundo de la música a los 16 años, en la época de Los Gatos. De hecho, su apodo se lo puso Litto Nebbia. Comenzó a trabajar como plomo, asistiendo al sonidista del grupo, Horacio Coronel, cuando la banda tocaba a un ritmo de tres shows por noche. Luego trabajó en la mítica empresa Robertone, de los hermanos Juan Carlos y Juan José Robles. Acompañó todo el crecimiento del rock argentino en los años 70 y 80, al punto de ser figura clave en la logística de hitos, como los dos Luna Park de “Adiós Sui Generis” y el Festival de la Solidaridad Latinoamericana durante la Guerra de Malvinas.

Conejo García fue protagonista y testigo en todos los avances del sonido en el rock local. Temerario, no le tiembla el pulso al arrojar una noticia bomba: “El monitoreo lo inventó Spinetta, en el grupo Invisible, hacia 1974”.

Se refiere al sistema de sonido que usan los músicos en el escenario para escucharse. Una cosa es la amplificación para el público, que está al costado del escenario y apunta hacia los espectadores, y otra bien distinta es el monitoreo que tienen los artistas para escuchar lo que están tocando.

Según Conejo: “Nadie sabía que en Estados Unidos o Europa había monitoreo en los escenarios, así que esto fue bastante más casero. Después que terminó Almendra, ya hacia la mitad de la etapa con Pescado Rabioso, Luis encaró a Carlos (Robertone) y le dijo que iba a armar una banda nueva y quería que sonara bien. Pero al ser un proyecto nuevo, que recién empezaba, no quería contratar el sonido sino asociarlo a cambio de ganar un porcentaje. ‘Entonces —le decía Luis— en algunos lugares será mucha guita, en otros será menos, depende de cómo nos vaya, porque yo no puedo pagarlo y necesito el equipo para que suene bien’. Así comenzó la sociedad con Robertone. Y un día, cuando íbamos con el Flaco en mi auto a hacer un show con Invisible en Gimnasia y Esgrima de La Plata, me preguntó si podía hacer algo para escucharse en el escenario, porque era un lugar grande. Por ejemplo, dar vuelta un bafle. Entonces le digo: ‘Mirá, vamos a hacer una prueba: nosotros tenemos una columnita de sonido que está en venta y no la usamos nunca, así que la podemos poner delante tuyo, acostarla en el piso con un taco de madera abajo, y te paso el mismo sonido que mando para adelante’”.

¿Le gustó el resultado?

—Hicimos toda la prueba de sonido, a la noche hubo mucha gente en el recital y todo salió bárbaro. Luis estaba chocho y el invento le pareció alucinante. Le dije que lo hablara con Carlos, ya que eran socios, para tenerlo siempre. Al regreso de La Plata, Luis le comentó que el sonido de la columnita que le había puesto era impresionante y que era la primera vez que se escuchaba bien en el escenario. "La voy a necesitar en todos los shows", pidió, pero Carlos argumentó que en los lugares más chicos no se justificaba, porque le achicaría el margen de ganancia. Y la respuesta de Luis Alberto Spinetta fue: "Carlos, ¿sabés por qué me asocié con vos? Porque necesito sonar de una determinada manera, entonces no te estoy sacando la cuenta de cuánta guita te quedó por tu porcentaje, pero tengo que sonar así hasta cuando voy a la ranchería más chica. Porque a lo mejor vos tenés una ventaja, que es que siempre vas a alquilar equipos, pero yo no sé si siempre me va a ir bien. Voy a cantar y tocar hasta que se me caigan las manos, a veces con éxito y a veces sin él, pero necesito este equipo siempre". A partir de ese día tuvo ese equipo siempre. Así que este país tiene monitoreo por Luis Alberto Spinetta. Más adelante ya le sacamos una potencia aparte y empezó otro quilombo técnico, que desemboca en el uso de una mesa de monitoreo y una mezcla diferente para cada músico. Hoy el secreto de muchos artistas es que arriba del escenario se escucha mejor que adelante, gracias a un monitoreo perfecto. Ya no es como en los comienzos del rock, cuando el bajista no escuchaba a nadie más y lo único que podía hacer era mirar al baterista y tocar de memoria, como los Beatles en el Shea Stadium.

Héctor Starc es famoso como guitarrista y sonidista. Comenzó tocando en bandas "comerciales" como Los Walkers, Alta Tensión y Los Pop Singers, y su gran ingreso en el mundo del rock fue con un trío propio. Luego participó en las clásicas zapadas del festival B.A. Rock y finalmente se lució en el grupo Aquelarre, formado en 1971 junto a los ex-Almendra Rodolfo García y Emilio del Guercio, además del tecladista Hugo González Neira.

Lo increíble en la historia de Aquelarre es que en 1975 viajaron por varios meses a España, donde Héctor se sorprendió con el nivel de los equipos de sonido, y antes de regresar al país decidió comprar un pequeño cargamento propio, para sonar igual de bien acá. De paso, terminó armando una empresa de sonido. Así fue sonidista de Vox Dei y luego de Seru Giran, lo que dejó su apellido inmortalizado en infinidad de fotos, pintado de blanco en los equipos de amplificación.

“Los primeros equipos de sonido que se usaban —explica Starc— eran los que había en el lugar, como ocurrió con los Beatles en el Shea Stadium, donde usaron las bocinas del altoparlante del estadio, esas de lata, que el viejo Milrud, que fue un gran sonidista, llamaba ‘las calas’ porque parecían calas, con un pistilo en el medio. Acá en la Argentina pasaba lo mismo, me acuerdo de ir en el año 65-66 a bailar a los carnavales en Vélez y el sonido salía por las bocinas esas. Había un amplificador enorme, que era a lámparas, que se llamaba ‘cañero’, y de ese equipo salía a todos los parlantes del club. Algunos lugares hasta tenían incorporada la bandeja de discos en el mismo gabinete. Recuerdo un show de Aquelarre donde atrás de la batería de Rodolfo, en una mesita, estaba el equipo con la bandeja, así que el tipo nos decía: ‘Pibe, cuando larguen el show levantá el brazo’, y ahí se cortaba la música. ¡No había ni disc-jockey! Rodolfo preguntaba si estábamos todos listos, levantaba el pick-up del tocadiscos, tocábamos y cuando terminábamos lo ponía nuevamente.

”Después, tanto en la Argentina como en Inglaterra, empezaron a salir las columnas de sonido, que eran por ejemplo cuatro parlantes chiquitos, de 8 pulgadas, y con eso se amplificaba solamente la voz. En esa época se usaban equipos monstruosos como los Marshall, porque tenían que llegar al público. Si ves el recital de ‘Goodbye Cream’ en el Royal Albert Hall, tienen seis bafles Marshall, cada uno con tres cabezas para la guitarra y el bajo. Y el equipo de sonido eran dos columnitas por lado, que no se ven ahora ni para un cumpleaños de quince.

”Acá, aparte de Aquelarre, los primeros sonidistas eran Teddy Goldman, el sonidista de Alma y Vida llamado Sacchi, y su discípulo Ubaldo, que era el sonidista de Arco Iris. Todos ellos fabricaban sus propios equipos, porque no había nada. ¡Sacchi estaba tan metido en Alma y Vida que aparece en la tapa de los long-play como si fuera un músico más! Y después estaba Robertone, de toda esta gente fue el más cercano a nosotros, porque Teddy era más bien de otro rubro. Ese fue el sonido que existió en la Argentina hasta que yo vine de Europa”.

¿Y cuándo aparece el monitoreo?

—Eso apareció por necesidad, porque cuando vino Joe Cocker en 1977 exigió monitores, y ahí inventaron un sistema entre Juan Segura y el Toro Martínez: armaron el primer splitter soldándole dos cables a cada micrófono. Uno iba a la consola del Toro y otro a la de Milrud.

¿Qué fue lo que viste en España que te impresionó tanto?

—Cuando fuimos a Europa con Aquelarre ya teníamos un equipo con cuatro cajas que le compramos a un grupo norteamericano que vino a la Argentina, que se llamaba Yukehana. Fue una banda que un argentino trajo diciéndoles: "Ustedes van a la Argentina y matan". Vivían en City Bell y nunca pasó nada, así que vendieron todo y se volvieron. Tenían todo el equipo de sonido con dos cajas, dos Electro-Voice Eliminator 2, micrófonos y un mixer que era medio una cagada. Luis les compró la Acoustic grande que usaba en Invisible, y los otros dos los compró Espíritu. La batería la debe haber comprado Pomo. Y Rodolfo tiene todavía la valijita que usa para la percusión, donde venían los micrófonos. Así que con Aquelarre teníamos cajas con bocinas, woofer, toda la historia, y mandamos el equipo a España en barco. Una vez en Barcelona, al poco tiempo fuimos con Emilio a un boliche que se llamaba Seleste, donde tocaba un grupo con un sonido que no se podía creer. ¡Nos sentíamos cincuenta años atrasados! Eran como mil cajas, con todo amplificado, con monitores y todo, algo que acá no existía. Con la mitad de lo que había ahí, o menos, podías hacer un Obras. Me hice muy amigo de ellos y de otro grupo que se llamaba Asfalto, cuyo bajista había comprado un equipo en Londres, así que fuimos allá con Moris y en dos Volkswagen nos trajimos las potencias, consola, crossovers y mangueras. Después fui a Estados Unidos a comprar los parlantes, porque los buenos no son ingleses sino norteamericanos. Al regresar empecé con el asunto este de laburar con el equipo de sonido. Yo creo que hay un antes y después de ese momento. Fue una buena etapa, laburamos muchísimo y en un momento hasta teníamos un lugar fijo en Obras para hacer todos los eventos. Después, Milrud, que fue el sonidista de Perón desde 1945, fue a Estados Unidos y compró cincuenta amplificadores y nos rompió el culo. *(Risas)*

Contaba Conejo que el primer monitoreo empezó con Spinetta.

—No. El monitoreo empezó con esto de Cocker y después con los primeros recitales de Seru Giran, cuando conseguí dos columnas Fender que eran de Banana Pueyrredón y las ponía adelante, una entre David y Pedro, y otra más acá. Después usábamos un par de equipos de guitarra míos como monitores, y finalmente trajimos con el Toro los Community NC12, esos de plástico que dicen "Starc" y que aparecen en todas las fotos de Seru en el escenario.

¿Cómo eran los escenarios por entonces?

—No había escenarios. Eran tablados. Un día fuimos con Seru Giran a Mendoza, llegamos y no había nada, así que alguien dijo que había

muchos barriles de nafta cerca, y con Toto y Quebracho juntamos tambores de gasolina y pusimos maderas arriba. ¡Imaginate que Charly saltaba y Lebón se movía como un subibaja! Otra peor: el equipo que empezamos a usar consumía corriente, así que la sacábamos de la caja de la tensión, pero un día llegamos con Seru a un lugar y pregunté dónde estaba la caja. “No, pibe, enchufá ahí”, me contestó, y me mostró el enchufe de la pared. ¡Pero va a saltar todo! “No, la semana pasada estuvieron Los Cinco Latinos y enchufaron ahí y anduvo todo bárbaro”. Los músicos comerciales no solo hicieron una música de mierda, sino que se cagaron toda la vida en el público, no les importaba si los temas sonaban o no. Ahora la tortilla se dio vuelta, y Los Nocheros te piden más equipo que Pink Floyd. Vos siendo el sonidista sos la persona más importante de la noche, y a nadie le importa. Y si vienen Charly García o Milton Nascimento dados vuelta como un guante y suena todo mal, es culpa mía. Eso me pasó. A mí me han prendido fuego por cosas que no eran mi culpa. Yo alquilaba un equipo que iba a Tucumán y el técnico se ponía en pedo, sonaba todo mal y era por Starc. Así que un día decidí borrar los carteles de todos los equipos y listo. Y después me retiré del sonido en el año 2001 y empecé a alquilar backline. Hoy el sonido ha crecido de una manera tremenda, con los sistemas nuevos de Line Array, mangueras y consolas digitales. Los equipos que hay ahora son realmente monstruosos.

JUAN JOSÉ QUARANTA

Charly y las luces que dan mucho calor

Juan José Quaranta consiguió su status de leyenda viva cuando Charly García lo mencionó al cantar el rock'n'roll "Popotitos" en vivo en la despedida de Seru Giran en Obras: "A mi Quaranta yo le di mi amor, bajame las luces que hace mucho calor". La frase quedó inmortalizada en el álbum "No llores por mí Argentina".

Quaranta se ríe, recuerda con orgullo la anécdota y dice: "Charly siempre apoyó. Nadie sabe la importancia que tuvo Charly García en la iluminación en la Argentina, porque en todo momento iba subiendo de nivel y requiriendo más cosas. Me obligaba a crecer y fue el cliente con el que más me lucí. Exigió mucho, y es algo que agradezco porque uno tiende a aburguesarse. Me fue llevando adonde él quería, sin poner como ejemplo a otras bandas en el mundo, sino simplemente diciendo: 'Quiero esto, esto y esto. Quiero verme así, y quiero que sea mucho'. Fue el primero que pidió que empezaran a iluminar a la gente, porque en esa época se creía que iluminar a la gente con un par 1000 era un bochorno.

"La historia detrás de la frase de Charly es que en 1981 traje un equipo nuevo de luces, ideal para Obras, pero un día Grinbank me pide que lo ponga en una discoteca. Le digo que no da, pero insiste. Claro, cuando el spot está a 4 metros en un estadio Charly se lo bancaba, pero acá estaba a baja altura, y lo dejaba iluminado mientras buscaba los otros efectos de luces, porque las consolas no eran programables. Cuando voy al camarín lo veo tirado con un pañuelo en la cabeza que le salía humo. '¡Quaranta, me estás quemando los sesos!', dijo. En Obras me pasó la factura".

¿Qué otros recitales de Charly fueron un hito para vos?

—Si bien "No bombardeen Buenos Aires" en Ferro no fue el mejor recital, fue el que más impactó emotivamente. Hoy lo veo en YouTube y pienso que fue tremendo para la época. A Trentuno los efectos de explosiones se le fueron de las manos y temblaba todo el estadio. Yo apoyaba con las luces y las sirenas que habíamos comprado con Quebracho. Un año después, en 1983, me marcó muy fuertemente la presentación de "Clics modernos" en el Luna Park, con todas las luces blancas, una exigencia de Charly. La puesta fue mía, pero la idea fue de Charly. Después me entusiasmé y le propuse apagar todo y dejar solamente un velador para la parte en que toca a solas el piano.

Grinbank me dijo que estaba loco, que iban a romper todo, pero Charly dijo que sí, que era una idea buenísima y hasta subió la apuesta: quería apagarlo él. Entonces tuvimos que buscar la manera de encenderlo en el dimmer para que yo lo pueda manejar pero que a su vez él lo pueda usar.

¿Qué te acordás de los primeros Obras de Seru Giran y de lo que hiciste antes?

—Cuando arrancó Seru, yo tenía un equipo primitivo y llevaba dos años haciendo iluminación. Había trabajado en el Coliseo en el '76 y ahí conocí al productor Oscar López. Me llevó a un show de La Máquina de Hacer Pájaros en un club de barrio y me dijo: "Esto es lo que estamos haciendo nosotros", señalando el escenario con tubos fluorescentes y carteles de lata de auspicios de tiendas y bazares. "Necesito cambiar eso", pidió. Entonces armamos una sociedad con Poletti, el iluminador del Luna Park y arrancamos con los primeros spots, unos barrilitos de 1000 watts. Pero teníamos un problema: los clubes no estaban preparados para poner carga eléctrica. Te decían: "¡Pero si acá vino Palito Ortega y no necesitó nada!". Sí, pero Palito no traía iluminador, cosa que repetí mil veces en mi vida. Entonces yo llevaba seis luces de 1000, que era todo mi equipo, y en algún momento antes de la mitad del recital encendía todo y saltaban los tapones y había que parar el show. Esos fueron los arranques.

Luego te fuiste equipando…

—Una vez trabajé con Ornella Vanoni en el Sheraton, después de hacer el Coliseo, y me puse a mirar el techo y las luces. Pregunté cómo era y me dijeron que había unos 7 metros de altura y varios farolitos par 56, con lamparitas de 300 watts. Fui al fabricante y me hice unas parrillitas de 8 luces, con 4 y 4 de cada lado. Consumía poco pero podía tener encendidas 16 luces a full. Todavía la tengo, es la parrillita que se ve en las fotos del show de The Police en Mar del Plata. Y con Poletti fabricamos "La Gauchita", que era el apodo de mi consola, la que solo tenía botones de ON y OFF, pero con los pulsadores se podían hacer movimientos de luces. Ahí empezó un primer cambio, superprimitivo, pero cambio al fin. Después, a principios del '80, Héctor Starc, Juan Segura y el Toro Martínez trajeron un equipo de sonido de Europa y un equipo de luces de Estados Unidos, muy pequeño pero con tecnología que uno no fabricaba en casa. Grinbank tuvo una reunión conmigo y me dijo que los músicos estaban muy contentos con mi trabajo pero me pidió mejorar los equipos porque cada vez iban a hacer recitales más

grandes. Tuve que traer todo de contrabando, porque acá nunca se fabricó iluminación importante. Era la peor época para traer de afuera, existía una prohibición de los militares para importar luz y sonido, para que no haya actos masivos. Viajé en agosto del '80 a Nueva York y me traje una consolita de 16 canales, analógica pero con potes y la posibilidad de programar un par de escenas, además de un seguidor que recién había salido y valía lo mismo que mi departamento. Estando allá, me llama Grinbank para que vuelva urgente porque tenían vendidos viernes, sábado y domingo en Obras, todo agotado, y Charly le decía —no estoy tan seguro de que fuera real— que si no venía no tocaba. Pensé que el seguidor que había visto era perfecto para hacer Obras, pero tenía que juntar la plata. Grinbank dijo que me hacía el aguante y lo compré: era un Ultra-arc, un escalón abajo del Super Trouper. Vuelvo con todo y pido poner un telón negro atrás, tapando todo para hacer un gran estreno de las luces. No me dejó, así que mantuve todo apagado durante los primeros temas, solamente usando los barrilitos de 1000 y de 300, hasta que en un momento, creo que en "Seminare", encendí todo. La gente se levantó y hubo una ovación. Es uno de los momentos más importantes que tuve en mi vida. Me acuerdo de que se lo contaba antes a Charly, y él me decía: "¿Estás viendo lo que va a pasar?". Le contestaba que de noche cerraba los ojos y me imaginaba todo. ¡Y ocurrió tal cual! Cuando vino Grinbank a saludarme en camarines le dije: "Tomátela de acá, porque vos no creías en mí". Después usé el mismo equipo para hacer Sinatra, aunque el ruido de la turbina se escuchaba mucho porque era un hotel y no un estadio. Igual tuvieron que usarlo porque los seguidores argentinos de cerca no te abrían, y cuando te alejabas no llegaba la luz.

¿Cuál fue el siguiente paso?

—En el '83, gracias al tío de Grinbank que era manager en Estados Unidos, me compré el equipo que terminaba de usar Van Halen en una gira internacional, mucho antes de que vinieran a la Argentina. Me acuerdo de que yo estaba trabajando con Mercedes Sosa en Mar del Plata y le dije que tenía que volver a Buenos Aires para recibir los equipos. Me protestó, pero le dije: "Usted siempre me dice que hay que aprender, y yo para aprender tengo que viajar a Estados Unidos o Europa, y ahora resulta que los que me van a enseñar vienen a unas cuadras de mi casa". Fui, compré el equipo que llegó a la Aduana y me pidieron una cometa para pasarlo. Era un camión completo, con seis toneladas y media de equipos, así que tenían que levantar la barrera y pasarlo. Hasta ese momento estábamos hablando de unos diez mil dólares, que era lo que ganaba en diez recitales, pero me

jugué. De pronto esa maldita persona me pide cuatro veces más. Me pasé toda la noche llorando porque no sabía qué hacer: no podía perder el equipo, y si quedaba en la Aduana iba a tener problemas. Finalmente conseguí el dinero y fue la primera estructura que hubo en la Argentina. Era capaz de armar en tres horas un puente de 7 metros y medio de altura, por 16 de largo, justo la embocadura de Obras. Y ahí arrancamos realmente. Sentí que tenía equipos para poder proveer a cualquier grupo, salvo algunos internacionales como el caso de Queen, que trajo todo. En esa época tenías que contratar al contrabandista, tener los contactos en la Aduana y conseguir el dinero suficiente.

¿Con quién debutaste ese equipo?

—Con Charly en Obras, donde dejamos las columnas afuera, mostrando todo el equipo como se hace hoy, aunque en esa época se venía con la mentalidad del teatro, donde quedaba mal mostrar los fierros. ¡Los colegas de teatro me llamaban "el cuelga-tachos"! Otra cosa que noté es que en el rock no había escenografía, salvo algún recital con puesta de Renata Schussheim. En el teatro, cada vez que venía alguien de afuera, había que armar escenografía, tules, telones y cuadros, lo que sea. Acá no, era un Obras Sanitarias vacío. Yo descubrí la importancia que tenía dibujar con las luces a través de la ayuda de la neblina. Entonces te ilumino a vos, y atrás no estás viendo un telón feo, sino luces y cosas. Todo eso empieza cuando hay equipos interesantes.

¿Cómo hacían el humo?

—En 1981, creo, vino una exposición de luz y sonido en las bajotribunas de Vélez, y había un tipito con una maquinita muy chiquitita que sacaba humo cuando le tiraba un polvito. Fuimos con unos amigos, lo entretuvimos hablando y cuando se dio vuelta le robamos el polvito. Se lo dimos a la mujer de Robertone, que en aquel momento era laboratorista en un hospital, así que lo analizó y nos dijo: "Es cloruro de amonio puro". A partir de ahí poníamos una estufa de cuarzo, lo tirábamos arriba y salía un humo que secaba un poquito la garganta, pero no más que eso. Con los años se fue deformando porque algunos comenzaron a comprar calidad común y no puro, que jodía mucho la garganta. El año pasado me hicieron un reportaje donde un peruano recordaba que fui la primera persona que llevó humo allá y le enseñé a usarlo. Lo agradeció, de la misma manera que yo agradezco al inglés que me dijo que mis Super Trouper estaban descalibrados, me enseñó a hacerlo y me regaló el manual del

suyo. La actitud de los colegas de afuera siempre fue excelente, y hasta fue la manera de conseguir gelatinas para las luces, que acá no había, porque me las vendían después de sus shows.

¿Cuándo compraste los Super Trouper?

—Fue de casualidad, porque fuimos con Seru a tocar al Superdomo de Mar del Plata, donde había un circo, y antes había estado Starc destapando las cosas. Descubrió que había unos Super Trouper. Los fui a mirar enseguida, hablo con el dueño y me dice que no le rinden porque la última vez que compró una lámpara le salió 500 dólares y era usada. Contó que no estaban en venta porque alguien ya ofreció comprárselos, así que simplemente le di una tarjeta y le dije: "Cuando nadie te llame, levantás el teléfono, me decís cuánto querés y te los compro". Dicho y hecho, nadie lo llamó, me pidió una guita que no tenía, le hice una contraoferta y los fui a buscar. Ahí también cambió la historia. Imaginate, si me animaba a hacer un recital solo con el Ultra-arc, ahora tenía cuatro. Con el Trouper he hecho trabajos comerciales en el Hipódromo de San Isidro y lo pusimos a foco a 800 metros. Tal es la potencia que tenía. Y yo había decidido que me gustaban las luces de contraluz, aunque con todos en contra. Estaba rompiendo el esquema, pero después todo el mundo empezó a hacer lo mismo y eso me dio una gran satisfacción.

¿Cómo conseguías las lámparas?

—Mercedes sabía que en la Argentina no se podían comprar las lámparas, entonces cuando venía de Europa, las ponía dentro del bombo, escondidas en diarios, y me traía dos o tres. Y una vez le conté que había visto a Yes en el Madison y la precisión me había asombrado porque apuntaban con un láser. Un día vino y me dijo que tenía un regalo, y me dio un láser: "Usemeló, m'hijo". También hay muchas anécdotas de los grupos extranjeros que no se iban de la Argentina con sus par 1000, porque yo los esperaba en el teatro Ópera a la una de la mañana y llevaba ladrillos, piedras y la balanza de baño. "A ver, esto cuánto pesa, 35 kg", y poníamos el mismo peso en piedras en la caja y me los compraba y llevaba.

¿Qué otro gran show hubo en esa época?

—Para el River de Sting en diciembre de 1987 nos tuvimos que juntar varias empresas de luces, porque no llegábamos a los 300 y pico de faroles que pedían. Según me contó Grinbank, el recital surgió porque Sting se tenía que mudar en Nueva York y eso le salía un montón de

plata. Entonces Daniel le ofreció hacer un show en la Argentina y le pagaba los 200 mil dólares que necesitaba. Metió 68 mil personas y no trajo nada. Aceptó lo que había y hasta me trajeron ocho lámparas para los Troupers. ¡Me acuerdo de que querían las parrillas "colgadas con linga" y nosotros no sabíamos qué era eso! Tuvo que salir el productor Fernando Moya a comprar 100 metros de cadenas para colgarlas. En enero del año siguiente vino Tina Turner a River y trajo todo. Yo solo tenía que poner las luces de audiencia, pero hubo escenas de celos y peleas con mis colegas porque les pedí sumar 200 par 1000 entre todos y no querían que se usaran solo para iluminar al público desde el mangrullo. "Si no ilumina a la artista, no", me dijeron. Un productor me explicó que si mis colegas no colaboraban, durante todos los años siguientes iban a tener proveedores de Brasil y no iban a contratar a nadie de acá. Con ese argumento fui a hablar con todos y los convencí. Creo que fue el primer trabajo que hicimos juntos, aunque colaboraron a regañadientes. Estábamos Bonetto, Ariel del Mastro, Teddy, yo y alguno más. Lo increíble fue que al terminar cobré diez mil dólares y lo que les pagué a ellos sumaba 9700 dólares, así que llamé a Moya y le pedí que Grinbank me habilitara dos mil dólares porque me laburé todo y solo me quedaron trescientos. Me dijeron que no, llamé a todas las empresas y con esos trescientos dólares hice un gran asado en mi galpón y saqué fotos para acordarme y aprender que una vez que se apagan las luces es muy difícil cobrar el trabajo.

A la larga Grinbank armó una empresa propia.

—Sí. Cuando vio cuánto estaba ganando yo, compró equipos e hizo el primer La Falda. Pero no tenía anvils para transportarlos y su gente no tuvo en cuenta un principio básico: primero se carga el sonido y después las luces. Conclusión: terminaron La Falda, cargaron todas las luces sin anvils en un semirremolque desde Córdoba y los tachos volvieron todos golpeados y retorcidos. Tal es así que no los pudieron usar en el show de Amnesty en Mendoza, aunque en el programa figura la empresa que había armado con Hinrichs, Buenos Aires Live Show. Tuvieron que recurrir a mí y les llevé todo. Después, todos los grupos que trajo Grinbank a River del '91 en adelante, venían con el equipo, pero no las consolas, porque me compré una Avolite y la alquilé igual que se cobra en Estados Unidos: 750 dólares la semana. Ellos se ahorraban traer 250 kilos en avión. Ahí ya estaba jugando en primera, igual que más adelante, cuando en el '99 compré una MA y mantuve el mismo precio. Yo largué con dos o tres premisas para ser número 1 en la Argentina: no mentir, llegar a horario, y si te digo diez luces, te llevo diez y van a andar las diez, porque los empresarios

siempre se fijan y te las cuentan.

¿En qué momento llegaron los famosos Vari-Lite que usaba Genesis en sus giras?

—En 1990. Las trajo Fabián Stekelorum después de una gira con Mercedes Sosa por Europa, donde me reemplazó por recomendación mía porque yo andaba mal de salud, me habían salido úlceras después de una gira con Charly por Perú. Yo había visto un video de demostración de las Vari-Lite, pero ni vendiendo todas las propiedades de mi familia podía poner los 350 mil dólares que se necesitaban dejar de garantía para traerlas. Y Fabián, excelente negociante, consiguió que pusiera el billete un tipo que se llama don León, que organizaba fiestas en el Sheraton, en el Alvear y en el Plaza, especialmente para la colectividad judía, donde todos buscan hacer la mejor fiesta. Trajo los primeros VL1, creo que en total eran veinte, y los estrenó con Mercedes en el Luna Park. ¡Salieron del aeropuerto, llegaron al Luna y los colgaron! La anécdota es que en aquel momento no se usaban estructuras, la única que había era mía. Así que las colgaron en las barras del Luna Park y, cuando se empezaron a mover los móviles, se corrió todo.

Pappo y su capricho por tocar en Ferro

Mundy Epifanio fue “el quinto Riff”, ya que acompañó todo el crecimiento, gloria y separación del legendario grupo liderado por Norberto “Pappo” Napolitano. En plena dictadura, logró que la banda se convirtiera en número 1 a nivel nacional, con shows multitudinarios en Obras y Ferro, en un momento en que no tenían mucha experiencia de producción y se enfrentaban a la resistencia de los sectores más conservadores del país.

En esos años, también trabajó con V-8 y después repitió el furor con Los Violadores, que incluso llegó a tocar en Perú y Chile. Mundy se convirtió en el mayor especialista en el circuito de rock pesado, heavy metal y punk, creó el primer gran club de rock (Halley) y en los años 90 llevó a Attaque 77 por toda Europa. En la década de 2000 se instaló en España y hoy organiza festivales y giras de artistas argentinos de todo tipo.

Si bien hizo sus primeros pasos trabajando junto a representantes de grupos comerciales, sus comienzos están signados por Riff y al evocarlo asegura que los incontrolables destrozos del show final de 1983 tuvieron su origen en un capricho de Pappo por imitar nada menos que a Charly. “A raíz del famoso recital de García en Ferro —cuenta—, Pappo, en su desconocimiento y delirio, empezó a presionar para tocar en ese estadio. ‘¡Si lo hizo Charly García, nosotros también!’, decía. Yo le explicaba que mejor no, que mejor hiciéramos dos o tres funciones en Obras, donde ya habíamos hecho dos shows y luego habíamos metido 8500 personas debajo del estacionamiento de Vélez. Vimos bastantes fracasos faraónicos, y meterse con Ferro era, para la época, una producción gigantesca. Finalmente lo hicimos, pero fue la gran hecatombe. El quilombo en los conciertos de Riff venía trasladándose de show en show, pero Ferro fue el top, algo que no va a poder superar nadie nunca más en la historia, porque prendieron fuego las tribunas, la escenografía, todo. ¡Destrozaron todo! Nosotros habíamos programado muchas cosas innovadoras para ese recital, pero no se usaron por el despelote que se armó con la gente. Habíamos montado cinco torres de unos 3 metros de altura, para poner una cámara en cada torre y grabar todo el concierto a cinco cámaras. También había una escenografía de neones que estaba muy buena. Pero cuando faltaba media hora para empezar vino el director de cámaras y me dijo: ‘Cada cámara cuesta 100 mil dólares, y los mangrullos se están moviendo porque la gente los empuja’, así que le

dije que podía irse si quería. Y se fue".

¿No había seguridad?

—A mí me habían citado al Departamento de Policía para organizar el sistema de seguridad en octubre, cuando todavía estaban los militares. Me atendió el subjefe, dijo que teníamos que contratar 150 policías y pagar por adelantado antes de hablar con el comisario de la seccional correspondiente para coordinar todo. Pagamos, fuimos a hablar con el comisario y apareció un tipo que nos mostraba un plano y nos decía dónde iba a poner a los policías. El día del recital, cuando faltaba media hora para empezar Riff, mientras tocaban Los Violadores como teloneros, la gente empezó a putear a los policías, los empezó a escupir y se fueron. ¡Se fueron y nos dejaron a merced de 15 mil rockeros enardecidos! No pudimos hacer mucho… El show debe haber durado 40 por ciento de lo que tenía que durar. Los músicos tuvieron que salir corriendo y destrozaron todo. Rompieron las luces, prendieron fuego la tribuna… una locura. Claro, estaba todo el mundo desaforado, era el primer sábado en democracia, después de siete años de dictadura.

¿Tus primeros shows de rock fueron con Riff?

—Sí. Con Riff, que debutó en 1980 en Sala Uno, en la calle Boulogne Sur Mer. Fui a verlo porque Carlos "Pirín" Genisso, que era productor, me dijo que fuera. Estaba Juan García de cantante, y me pareció algo muy original, porque no había ese tipo de bandas acá. Pirín se fue a Nueva York y me dejó al grupo, así que me reuní con ellos y empecé a hacer los primeros shows. El primero, que debe haber sido en febrero del '81, fue en una discoteca en Santa Fe y Uriburu, pleno Barrio Norte. Me acuerdo de que el escenario estaba a un costado, contra la pared más larga, con la de enfrente a solo 4 metros, y la gente todo a lo largo. ¡Rarísimo! Hicieron más shows, grabaron su álbum debut, y rápidamente hicimos el primer Obras, que fue con sillas, en julio del '81. Ese mismo año grabaron el segundo disco en noviembre, todo a ultravelocidad, como decía la canción. La gente de Obras se convenció de hacer uno sin sillas para "Macadam", porque habíamos metido unas 2900 personas antes, lo cual era un éxito inmenso. Con "Macadam" lo llenamos, no del todo, pero eran 4000 personas. Después vino el de "Contenidos", en septiembre del '82, que se lo vendí a Daniel Grinbank, y fue la primera vez que hubo mucho quilombo, porque los muchachos que hacían la producción técnica y logística se olvidaron de la valla de contención y la empresa que ponía la valla llegó después, con el público ya adentro. ¡Imaginate lo que era

sacar a la gente de al lado del escenario para armarla, porque eran las vallas de tuercas y bulones!

Ahí fue cuando Pappo apareció con las cadenas en el escenario…

—Sí. La publicidad en la tele fue con él pegándole cadenazos al escenario, al suelo, y bueno, obviamente toda la gente vino con cadenas. Si a eso le sumás el problema que generó el equipo de producción de Daniel, fue un quilombo bárbaro. Eso sí, nuestro equipo técnico era de primera división: Robertone de sonidista, Quaranta en luces y Trentuno en efectos especiales.

¿Cómo ves hoy esos escenarios y esa producción? Hoy serían un acto de colegio…

—Sí, o menos. Era todo muy delirante, todo autodidacta, salvo quizá lo que hacían Grinbank y Oscar López, que tenían un poco más de conocimiento. Ohanian mismo, cuando entró con Soda Stereo, venía de la nada, era dueño de la revista *Expreso Imaginario* y vendía corpiños y bombachas en el Once. Pero hizo un gran trabajo con Soda. Y cuando reunió a Almendra tuvo a su favor que el público era muy tranquilito, todo lo contrario a lo que teníamos nosotros, que era un quilombo bárbaro.

Más allá de los Obras, ¿cómo era el sonido cuando tocaban con Riff?

—En aquella época había que trasladar todas las cosas. Había que llevar cada uno su equipo de sonido y luces, y lo llevábamos en bondis que no eran ni remotamente legales para lo que estábamos haciendo. Poníamos los equipamientos en la parte delantera y se entraban por la puerta de adelante, porque no tenían puerta de atrás. En la parte trasera estaban los asientos. Y como los Riff llevaban Marshalls y equipos grandes, había que entrar arrastrándose por arriba de los equipos. ¡Imaginate el delirio, porque entre los equipos y el techo habría un metro, o sea que había que entrar gateando! Era una trampa mortal, si llegaba a meter una frenada brusca, moríamos todos aplastados atrás. Ni siquiera eran micros escolares adaptados, eran autobuses de línea que ya habían quitado de circulación. Y como Pappo siempre tenía amigos que tenían bondis y camionetas, usábamos eso. Después llegábamos a los lugares, y no sabíamos con lo que nos íbamos a encontrar. Nosotros empezamos a hacer muchas giras porque habíamos metido a Riff en un alto nivel de promoción y marketing, entonces los empresarios artísticos del interior del país compraban shows y nosotros hacíamos lo que podíamos.

¿En los shows más chiquitos, tenían monitoreo o todavía era sin nada, como en la vieja época?

—Se llevaban dos o tres monitores de piso, adelante, y uno para la batería. Una vez habíamos salido para hacer un fin de semana con shows viernes, sábado y domingo, y el primero era Luján con el equipo nuestro, bah, de Robertone. No sé qué pasó en la mitad del show que se cagó todo el equipo excepto los monitores. Se quemó, no funcionaba más, y Pappo dio vuelta los monitores y sacaba la voz por los monitores, con todo el resto sonando en directo. Un delirio, pero Pappo era así. Él no decía "suspendamos el show" sino "hay que seguir tocando, ¿cómo vamos a suspender el show, estás loco?".

¿Pedían los requerimientos técnicos con especificaciones precisas, tipo riders?

—Le decíamos a los productores del interior que necesitábamos esto, aquello y lo otro, pero el problema era que después llegábamos y todo eso no estaba. El vallado de contención para Riff era fundamental, y en el 90 por ciento de los shows del interior no estaba. Los tipos decían: "¿Para qué quieren esto, si no pasa nada? Son unos porteños hinchapelotas". Tampoco había buenas vías de comunicación para ir chequeando. De hecho, todavía había que pedir los llamados al interior por operadora, o se cerraban tratos por telegrama. Así se trabajaba en el 81-82. Hacíamos varios shows en una noche, sin teléfono y sin mapa, o con unos mapas dibujados en una hoja por el organizador de los shows. A veces manejábamos por el campo, por rutas de tierra que de pronto se bifurcaban y no sabías cuál era el camino. Toda esa parte de producción de eventos y de giras era muy complicada.

¿Cómo eran los escenarios?

—Una vez, en la época de Malvinas, hicimos Riff en el Estadio Atenas de Córdoba, con Mario Luna como organizador. No sé si Pappo dijo algo de las Malvinas, pero de pronto la gente lo empezó a putear, ¡las 5000 personas! Yo estaba hablando con Mario detrás del escenario, y de pronto toda la estructura se empezó a venir contra nosotros porque la gente la empujaba. ¡Una cosa de locos!

Muchos recuerdan un local donde armaban el escenario con cajones de cervezas.

—Sí, por supuesto. Era así. Recién organicé mejor las cosas en 1985, después de haber ido al primer Rock in Río, invitado por la organización. De ahí me robé un montón de ideas, porque nosotros éramos campesinos y ellos eran como la NASA. Por eso, cuando hice el Lomas Rock 85 puse una valla de contención de fenólico, y fue la primera vez que se usó acá. También pusimos un vallado perimetral del escenario, como una U, con el fenólico de pie en vez de acostado, así que medía 2,20 metros de altura. A la gente no le quedaba otra que ir para atrás porque si no, no veían nada. Ese festival fue muy innovador, igual que los shows en el barco *María Sí*, en diciembre del '84, con un equipo de sonido de Oscar Mediavilla y todo bien organizado. Entraban 400 personas y hacíamos viernes de pop y sábados de rock. Pero duró un mes nomás, porque en la fecha de Los Redonditos destrozaron absolutamente todo. Claro, no había un equipo de seguridad profesional.

Otro hito fue el recital de Los Violadores en Palladium en 1986.

—Sí. Ahí la escenografía la iba a hacer Omar Chaban, pero con la poca comunicación que había, no estábamos al tanto de sus planes. Yo lo llamaba a Omar a la casa, le preguntaba y me decía: "Tranquilo, va a estar buenísimo". Fuimos a armar el día antes, y entra Omar, sin nada. Me lleva a los subsuelos de Palladium, donde todavía había bobinas de la vieja usina, y empezó a agarrar basura, hierros y cosas que puso arriba del escenario. Nos fuimos a comer, y cuando volvimos todo parecía Kosovo, con metales retorcidos por todas partes. Le digo: "Omar, esto no podemos usar acá, porque se apaga la luz y Piltrafa va a morir ensartado, estás loco". Era como una estética Mad Max, pero le dijimos que no. Salimos corriendo y nos fuimos a una casa de telgopor, en la calle Uruguay, le llevamos el logo y le pedimos que lo hicieran de 5 metros por 2, lo colgamos y listo.

¿Cómo fue ir a Perú con Violadores?

—Perú era terrible. Piltrafa se quedó electrocutado en el primer show que hicimos en Lima, en 1987 en la Plaza de Toros. Se agarró de un caño del escenario y quedó pegado, casi murió electrocutado, así que fui corriendo y le metí una trompada en el brazo, cayó al suelo y lo sacamos. Me acuerdo de que gritaba que se iba a morir, que le dolía el corazón, y le dijimos a un amigo que hiciera de médico y le diera una pastilla cualquiera —una aspirina nomás— para que se calmara. Se la tomó, se lo creyó, y después decía que estaba bien. Lima era un desastre en cuanto a sonido, luces, todo. Llegamos a una ciudad, creo que Trujillo, y era una cancha de básquet, como un polideportivo

pequeñito, con el escenario y la tribuna atrás. Como un Obras más chiquito, pero sin nadie parado en el campo. ¡Toda la gente en las tres tribunas, con el campo vacío, que no permitían usar salvo para llenarlo de policías armados!

¿A quién se le ocurrió armar un club de rock como Halley?

—Yo me fui en el ’84 a España por seis meses, para salir un poco de la vorágine de lo que había sido Riff y lo que quedaba de la dictadura. Todavía había mucho quilombo, muchas amenazas y era todo muy caótico. Y en España me escanié un montón de ideas de salas de concierto, que me sirvieron cuando en el ’88 me convocaron para el Halley de la calle Maipú y luego el de avenida Corrientes. La idea de un teatro convertido en discoteca era algo que no existía acá. El de Corrientes había sido el cine-teatro Cosmos y abrimos en junio del ’89 con el grupo Tarzen y una gran fiesta. A la semana siguiente tocó Divididos y dos días después Los Redonditos. Era “la” rockería. Hasta el día de hoy no hay un lugar así con la estructura que nosotros habíamos montado. Teníamos un escenario de 22x12, que actualmente no existe en ningún lado, con un telón eléctrico automático, de terciopelo rojo, el que había antes en el cine. Por supuesto teníamos el túnel por abajo y además un camarín en la segunda planta del edificio, todo con una serie de pasillos que se conectaban con la parte de atrás del escenario. Entraban 2500 personas y no había inspectores pendientes de la capacidad. Esos no venían nunca, pero sí los de ruidos molestos, por denuncias de los vecinos. Había un edificio en la calle Junín, a la vuelta, donde un departamento daba casi arriba del escenario, así que la vecina metía denuncia tras denuncia. ¿Y cómo lo solucionamos? Todos los fines de semana la mandábamos de viaje a algún lado. Le pagábamos hotel, viaje, le llevábamos los pasajes, todo. Ella estaba encantada. Era una señora sola, entonces la mandábamos a lugares como las termas de Río Hondo o Cataratas.

Las comunicaciones ya eran mejores en esos años.

—Nosotros compramos un fax para Halley a principios del año 89, y recuerdo que la diversión mía, que siempre fui buscador de espacios y de rutas y de puertas, era conseguir los números de fax de todos los sellos discográficos de todos los países, y escribirles para ofrecer el segundo disco de Tarzen. Cuando llegó la cuenta del teléfono, la administradora me preguntó si estaba loco, porque cada fax costaba unos 20-30 dólares, y yo mandé cientos. Fue un delirio, pero logré publicar el disco de Tarzen en quince países. Para todo lo que era

producción y desarrollo, el fax fue impresionante.

ADRIÁN TAVERNA

El crecimiento de Soda Stereo

Adrián Taverna acompañó a Soda Stereo prácticamente toda su carrera, desde los primeros shows hasta el último, incluso trabajó en el espectáculo "Sép7imo Día" de Cirque du Soleil. Hizo sonido cuando el grupo estaba recorriendo el circuito under y también durante la gira de estadios de 2007. Es protagonista y testigo de la historia de la banda más importante de Latinoamérica.

"Con ellos —cuenta— pasamos de la primera etapa en lugares como La Esquina del Sol, con un escenario con 20 centímetros de altura, a esos escenarios de diferentes formas geométricas de las discotecas. Ese fue todo un paso, porque las bandas no tenían un lugar donde tocar, así que había que inventarlo. Recién más adelante hubo discotecas que empezaron a tener escenarios, pero antes había que armar en algún rincón, porque la pista la necesitaban para meter a la gente. Recuerdo que había una discoteca que se llamaba Exclusivo de Burzaco, que era en un primer piso y abajo había una pizzería. Y como no había lugar físico, habían hecho un escenario con cajones de cerveza y fenólicos, o sea que la luz les quedaba a la altura de la cabeza. Un poco incómodo, claro. Y por supuesto que no tenía camarines y había que cambiarse en la parte de atrás de la barra, donde guardaban las bebidas, o en alguna oficina. Todo muy precario".

¿En la época de dos shows por noche tenían dos equipos de sonido?

—Algunos grupos tenían doble equipo, como Los Abuelos de la Nada, que laburaban mucho en esa época. Nosotros no. Soda Stereo no tenía dos baterías, ni siquiera dos guitarras, así que había que llegar y pasar entre a gente que ya estaba bailando.

Después tocaron en muchos festivales en Córdoba.

—Con Soda siempre nos fue muy bien en festivales, incluso los primeros Chateau y La Falda, donde había una consola para que usaran todos los grupos. Había muchos prejuicios. Me acuerdo de que en el primer Chateau, cuando todavía eran nuevitos, la crítica los destrozó y ellos no se olvidaron nunca que les decían "La banda plástica" o "El trío plástico". Por eso hicimos "Ruido blanco", porque realmente los discos no llegaban a lo que era Soda en vivo. ¡Escuchábamos mis shows grabados en casete de consola y sonaban

mejor que los discos de estudio! Esos primeros álbumes se hacían muy tirado de los pelos: hay que grabar y listo, sin contar con tres meses de ensayo y tres semanas para grabar y mezclar. No parábamos de hacer shows; se grababa de lunes a viernes, y el viernes a la tarde nos venían a buscar para cargar los equipos e ir a tocar. Recién con "Doble vida" se pudo parar para componer, ensayar y grabar. Eso nunca se había hecho antes.

En cuanto a escenarios, ¿cuándo cambiaron y estuvieron a la altura de las giras grandes de Soda?

—Con Soda se nos rompieron varios escenarios. En Concordia, Entre Ríos, me acuerdo perfecto de que el escenario era de aglomerado, que se deshace cuando se moja, se seca y se moja nuevamente. Para peor, los Soda en esa época eran muy saltarines, y en un tema están saltando, y ¡PUM! Gustavo se enterró hasta la rodilla, y al rato Zeta también. Era muy gracioso, aunque fue todo un papelón porque estaba el padre de Gustavo con todos los familiares que son de Concordia. Otra vez, en Ica, Perú, Zeta salió corriendo, siguió de largo y se cayó como un dibujito animado. Se hizo mierda, volvió todo dolorido, al borde del llanto y Charly estaba cagándose de risa, así que lo puteó a los gritos. Los escenarios recién mejoraron en la "Gira Animal", en 1990. Y era un delirio también, porque estaban hechos de lo que se llamaban "andamios" de tubo que se armaban con la llave cricket y todo. Tardaban cuatro días en armarlo, mientras que ahora un escenario para una cancha de fútbol se arma en seis a ocho horas. ¡Caños y nudos, una locura! Y nunca se armaba el mismo escenario, porque las dimensiones eran distintas. Si el escenario no entraba, había que achicarlo o agrandarlo, hacerlo más alto o más bajo.

También viviste todo el cambio a digital, tanto en sonido como en luces.

—Eso fue a mediados de los años 90, y también había mucha resistencia a ese cambio. Se decía que era medio raro, o se preguntaba qué pasaba si se apagaba o se borraba la memoria. Acá todo siempre llegaba bastante después. Ahora, con Internet, estás al mismo tiempo en cualquier parte del mundo, pero en ese momento la información era escasa. La tecnología digital era muy precaria cuando empezó, no solo acá. Me acuerdo de la primera vez que usé digitalización o automatización en una consola, decía: "Vamos a salvar lo que hicimos en el disco rígido", ¡y tardaba cuatro horas! Cuando mezclamos "Ruido blanco" yo tenía una pila de un metro de discos blandos de 8 pulgadas con un agujero en el medio, y cada uno de esos discos tenía la mitad de la automatización de la mezcla de un tema. ¡Una locura!

En vivo había mucha desconfianza con las consolas digitales, porque eran realmente muy inestables y era muy arriesgado; dependían mucho de que la energía eléctrica fuera clavada, sin fluctuación, porque la consola leía cada movimiento como un problema y se muteaba. En el primer Vive Latino hubo una gran movida de Yamaha, que puso consolas PM 01 para promocionarlas entre los artistas, y se plantó en el medio del festival. Me ha pasado en más de un show tener una consola digital en la prueba de sonido y parar todo para que me trajeran una análoga porque no andaba bien. Yo usé consolas análogas con Soda incluso hasta "Me verás volver". Lo que sí teníamos, siempre, era mucha tecnología: Gustavo usaba sus racks de procesador, sus pedaleras y todo. Éramos como una banda con tecnológica de punta. Charly usaba también la mezcla de lo acústico con lo electrónico. Hago la salvedad entre lo electrónico y lo digital porque hay cosas electrónicas que son análogas, entonces no hay que confundirse. Charly tenía una batería electrónica gris plateada tipo Simmons, que en realidad era Roland, con muy buen sonido, y después utilizábamos conexiones MIDI para disparar un sampler, o sea que ahí empleábamos toda la tecnología electrónica. Pero no era digital.

Es irónico que Soda tuviera que lidiar con problemas de escenarios, luces y sonido en el interior del país, y cuando después hicieron Latinoamérica hubo que volver a empezar de cero.

—¡Fue mucho más difícil! Cuando nosotros empezamos a ir a Latinoamérica, yo viajaba una semana antes y me la pasaba yendo a los depósitos para ver qué tenían. Soy técnico en electrónica, así que sabía un poco de todo, y me mandaban a ver las luces, el sonido, los predios y escenarios. Iba solo. Éramos autodidactas en la producción y todavía no había fax, por ejemplo. Nosotros somos de la época donde pedir un llamado al interior del país tenía una demora de ocho horas. No tardaban ocho horas para conectarte, sino que el caño de salida era uno solo. Eso era complicado, así que en el exterior mucho más. También estaba la barrera idiomática, porque en cada lugar una palabra es una cosa diferente. Y recién a principios de los años 90 se unificaron elementos muy básicos, por ejemplo las fichas Canon de tres patas, porque antes algunas marcas usaban el 1 como tierra y otras usaban el 3. Y la marca Yamaha era al revés que todos. ¡Entonces enchufabas y no andaba porque la pata 1 de la hembra no era la pata 1 del macho!

Encima se les ocurrió hacer un disco en vivo por Latinoamérica.

—¡Mucho peor! Eran todas consolas distintas, desde ya, pero aparte los grabadores también eran diferentes. Ahí tenía que apelar a mi ingenio, porque no había consolas con salida para grabar. En Perú hice un show con cuatro consolas en el mangrullo y, como tenía que cambiar la cinta de grabación, le avisaba a Gustavo que en algunos temas me tenía que esperar a que rebobinara la cinta para sacarla y cambiarla. Entonces él hacía que probaba la guitarra, o se iba al costado y volvía. Aparte, Gustavo nunca fue un tipo muy hablador, y esto lo incomodaba muchísimo.

¿En los grandes festivales como Viña eran mejores los equipos?

—Cuando fuimos por primera vez, en el '87, la producción de sonido y luces era de Brasil, que siempre fue potencia, hay que reconocerlo. En el festival de Viña del Mar se alternaban los shows en vivo con la competencia de canto, y todo ese tiempo se utilizaba para desarmar lo que estaba y armar lo que venía. Una vez hicieron una tarima con motores, y la anécdota de Soda es que entraban arriba de la tarima con las guitarras y todo ya conectado, pero las ruedas de la tarima eran como un tren y se movían por rieles, así que en la primera fecha cortaron los cables accidentalmente. La introducción de Fabián fue eterna, nadie entendía por qué no andaba la guitara, hasta que me di cuenta de que se había cortado el cable. También era la inexperiencia de los asistentes, y eso que estamos hablando de una banda importante en un lugar muy grande.

¿Cómo eran las giras gigantes por México?

—En México tuvimos muchas giras largas, llevando todo en camiones. Eso cambió, porque ahora vas a cualquier lado y ya sabés qué equipos tienen. No se viaja más desde Buenos Aires con todo el equipo. Pero en esa época nosotros íbamos con camiones y micros por todo México.

Con tantos elementos en juego, siempre era grande el riesgo de algo que pudiera fallar.

—Sí. También dependíamos de las cosas más burdas, como la vez que se mamaron todos los que tenían que armar el escenario. El promotor les pagó cuando terminó un show, nos despedimos diciendo "Nos vemos en la otra ciudad", y no aparecieron porque se agarraron un pedo tremendo en la ruta y quedaron todos tirados. ¿Y cómo le explicás a la gente que no se puede hacer el show que está anunciado tal día a tal hora porque los muchachos se escabiaron? ¡Eso nos pasó más de una vez!

¿Cómo eran las pantallas de video o las proyecciones?

—En "El último concierto" había unos paños gigantes o telones que cambiaban de color con unos proyectores que se llamaban "barcos". Era compleja la proyección en cada ciudad, porque había modelos de diferentes intensidades y en algunos lugares tenían el de 100, en otro el de 200 y en otro el de 500. En un show se veía apenitas, muy tenue, en cambio el otro tenía una luminosidad tremenda. Había otro detalle: la ubicación del mangrullo dependía del tiro que tenía el proyector, había que ponerlo más cerca y yo puteaba en todos los idiomas porque necesitaba estar más lejos.

Cortes de luz tuviste incluso en 2007 con "Me verás volver".

—Sí. En Perú se nos paró un generador, casualmente el del sistema de sonido principal pero no el de la energía del escenario, así que siguieron tocando porque no se dieron cuenta. Yo me di cuenta de que era un problema del generador y me quedé tranquilo en mi silloncito, pero todos estaban corriendo como locos. Finalmente se prendió todo, dije: "Dejame chequear", y retomamos la misma canción.

En un River a Zeta se le desarmó por completo un zapato y tuvo que cambiárselo.

—Sí, me acuerdo perfectamente. El segundo River de 2007. El problema es que era una bota con cordones y no los quería cortar para cambiarla. A partir de ese momento, colocamos un cutter en el escenario por si pasaba eso.

Antes de Soda trabajaste con algunos grupos como Riff. ¿Cómo era esa época?

—Con Riff tocábamos mucho en clubes barriales. Técnicamente viajábamos en una camioneta donde llevábamos los equipos, le decíamos "mudancera". A algunos lugares llevábamos hasta unas estructuras de hierro, como si fuera una mesa, para apoyar los bafles, porque no había stacks de sonido, y en esa época los equipos no se colgaban. También hemos usado las mesas del club. En general no se pedía estructura, vehículos ni nada, sino que llegabas al lugar y veías qué podías hacer. Nosotros llevábamos un cable largo para la energía, pero no tenías dónde conectarte. Nos decían: "Usá el tablero eléctrico", y metíamos mano sin saber cómo estaba hecho. Fue realmente un milagro que no hubiera pasado ninguna tragedia. Otra

famosa historia era armar un escenario con cajones de cerveza y una plancha de madera. Y los bafles tenían un tamaño descomunal, con mucha madera y poco parlante. Recién en la transición de fines de los años 70 a los 80 empecé a trabajar con columnas de voces, que eran cuatro parlantes de 12 pulgadas. Con eso se hacía incluso el Luna Park. Sé que Sui Generis usó seis columnas de esas por lado, y les decían "¡Bajá el volumen!", así que imaginate. A principios de los años 80 vino la transición a los equipos biamplificados, con graves y agudos. Nosotros estábamos acostumbrados a usar solo un parlante, sin agudos, muy precario y de industria nacional. De pronto conocimos lo que era la bocina, y fue un cambio muy importante. Ahora son equipos de cinco o seis vías, de acuerdo con la complejidad del equipo, pero en ese momento fue un salto muy grande. Cuando empezamos a utilizar los parlantes de afuera, norteamericanos como JBL, se percibía mucha diferencia. Y después vino la incorporación del monitoreo.

En todos esos shows en clubes barriales, nada de monitoreo.

—Había monitoreo, pero una sola mezcla para todos. Era muy difícil de manejar, porque cada uno tenía diferentes necesidades y una proximidad de micrófono a monitor distinta. No era lo mismo Pappo, tocando la viola con cuatro Marshall atrás, que Peyronel, tocando la batería, pero era la misma mezcla. El primer pasito fue cuando por lo menos hubo dos mezclas. Las consolas también fueron mutando, porque todas las empresas empezaron a comprar lo que descartaban en Estados Unidos. Robertone era el sonidista de Sandro, así que viajaba a Estados Unidos permanentemente y se venía equipado gracias a algunas trampitas, como salir con equipos truchos, tirarlos y volver con los nuevos. A nosotros nos servía, y pasamos de consolas de 6 canales a las 12, 16 y 24, que eran la gloria. También trabajé con Virus cuando se empezó a tocar en discotecas, y me acuerdo de que los dueños me preguntaban por qué no enchufábamos todo al sonido que usaban para pasar la música. Era algo imposible de hacer, porque los bafles en una discoteca no están apuntados de frente, y no podés ver al artista y escucharlo 10 metros atrás.

Tampoco se hacían recitales sin butacas.

—No. No se conocía esa idea. En los clubes de barrio, con Riff las sillas duraban cinco segundos. Una vez fuimos al teatro Stella Maris, en San Isidro, donde teníamos dos días seguidos, pero tocamos solo el primero, porque rompieron todas las butacas.

¿Hoy la Argentina está a la par de otros países o seguimos un escalón abajo?

—Ahora estamos palo y palo, casi igual, absolutamente en todo. Hace unos veinte años que hay empresas de backline, con todo lo que es sonido, luces y pantallas. Acá cumplís todos los requerimientos de cualquier banda, salvo algo que haya salido ahora mismo y que todavía no haya llegado, pero seguramente en muy poco tiempo va a estar. Hay muy pocas cosas de sonido o de alguna tecnología de reproducción de video que acá no hay. Muy poco, el margen es muy chiquito. Se invirtió la proporción: antes teníamos solo el 5 por ciento acá, pero ahora quizás llegamos al 95.

ALBERTO Y CARLOS OHANIAN

La descomunal reunión de Almendra

En la historia del rock en Argentina hubo un puñado de epopeyas heroicas y grandiosas que, por su calidad de trabajo pionero, no tuvieron la repercusión que merecieron. Un ejemplo fue la reunión de Almendra, en 1979, a casi diez años de su separación. Se suele decir que Spinetta, Del Guercio, Molinari y García fueron los primeros en sorprenderse con el inesperado poder de convocatoria que llenó seis veces el estadio Obras. También se menciona que hubo algunos shows en el interior del país, un disco en vivo, la grabación de un nuevo álbum en Los Ángeles y otra gira nacional. Pero lo que no se recuerda es la dimensión de semejante tarea, que incluyó la creación de una compañía productora con equipo de luces propio, un sello discográfico independiente y una logística jamás vista que permitió que la gira tuviera 32 shows en todo el territorio argentino.

Detrás de ese éxito descomunal estuvo Alberto Ohanian, un abogado amigo de Luis Alberto Spinetta, que pasó las siguientes dos décadas comandando una productora que llevó su nombre y fue clave en el boom nacional e internacional de Soda Stereo y Los Enanitos Verdes.

Los detalles detrás de la reunión de Almendra son fascinantes, y el propio Ohanian los recuerda con orgullo y emoción. “Todo empezó —dice— un día que estaba escuchando las canciones de Almendra y lo llamé a Luis para decirle que habían pasado muchos años y que sería genial volver a mostrar lo que habían hecho. Pensé que me iba a mandar a cagar, pero en cambio escuché las palabras mágicas: ‘Venite a casa’. Cuando me dijo eso, me quedé helado. Fui, le expliqué que quería reunirlos y me pidió que llamara a Emilio y Rodolfo para que también fueran a su casa, ubicamos a Edelmiro en Estados Unidos y esa misma noche se elaboró el proyecto de una sociedad de cinco integrantes. Fue mi debut como empresario”.

Pero no tenías experiencia en producir espectáculos ni en hacer un disco.

—Por eso lo fui a ver a Grinbank, a quien conocía porque unos años antes me había metido a hacer la revista *Expreso Imaginario*. Fui a preguntarle cómo se hacía un recital, y ahí escribió en un papel “Va a ser un fracaso”, como una predicción, sin mala onda. Igualmente me explicó que tenía que llamar para las luces a un tipo que se llamaba Quaranta, para el sonido a uno que se llamaba Héctor Starc, y así fue como me mostró el ABC de montar un recital. Conocí a personas muy

responsables, muy capaces profesionalmente, sin límites de tiempo y esfuerzo. No eran para nada hippones, sino todo lo contrario, con una actitud casi despectiva frente al desorden. Les gustaba lo que hacían, y así entré en ese mundo, donde toda la preparación fue algo mágico. Todo esto tuvo una raíz poderosa: Luis Alberto, porque no puedo negar la influencia que él tuvo en la mejora de la producción en la Argentina. Fui como un socio suyo en las ideas, y plasmé todo lo que hablábamos y conversábamos. Así surgió la contratación de Obras, por ejemplo.

¿Cómo fue eso? Obras se había inaugurado hacía muy poquito, en 1978.

—Le dije a Luis que me acompañe, porque justo venía de hacer un recital ahí, algo relacionado con el rugby, un festejo que resultó ser un fracaso total de público. Nos juntamos con un gerente, y le dije que quería alquilar el estadio para hacer un recital con Luis. El tipo me miró raro porque venía de un fracaso muy brutal, pero igual me contó las condiciones. Le dije que sería para diciembre, y recién estábamos en junio, pero además le pregunté si me hacía un descuento para alquilar no solo el viernes sino todo el fin de semana. Se quedó mudo, como pidiendo que por favor no siguiera adelante porque me iba a fundir, pero contestó que obviamente haría un descuento. Avisé que iba a pagar ahí mismo, en el acto, y pregunté cuánto me saldría una función más. “Se la regalo”, prometió, porque ya no soportaba más ese acto vivo de la locura del Spinetta que se enganchó a un pelotudo. Sacó el contrato, le hice un cheque, firmamos y ahí mismo le alquilé el estadio. Fue como pagar seis funciones al precio de una y media. Recuerdo que puse en venta las entradas para dos funciones y se vendieron en quince días. Abrí una más, y otra y otra, hasta que a comienzos de noviembre había seis funciones de 5000 personas cada una. Vendí exactamente 30 mil tickets, tantos que Obras me regaló una entrada de oro en un cuadro. Fue un éxito económico tan grande que al final de la historia Luis se compró un semi lleno de instrumentos, Rodolfo una casa y Emilio también. Edelmiro se la gastó por ahí. Fue como ganar en el casino. Después a ellos les quedó una cuestión medio culposa, como que todo había sido demasiado grande, y empezó a nacer la idea de hacer temas nuevos, para que Almendra volviera con algo nuevo. Yo les redondeé la idea y propuse una gira por todo el país, que fue lo que hicimos.

También te metiste en la industria discográfica.

—La idea era sacar un disco y una filmación en video, pero se filmó sin sincro y fue imposible de remontar. En cuanto al álbum en vivo,

pedí la autorización a RCA para usar los temas que eran de ellos. Mientras tanto, hablaba con CBS para editarlo, pero un día me llamaron y me dijeron que no lo iban a hacer. Hablé con los chicos y les propuse grabarlo igual y editarlo nosotros mismos para vender a pulmón. Ahí hicimos un sello que se llamó Almendra Editora. Rodolfo se acordó de que en la avenida Cabildo había una disquería llamada Suite, que había sacado un disco para chicos cantores de Rosario. Me sugirió que los fuera a ver para que se encargaran de la distribución; tuve varias reuniones con Titán Amorena, que estaba bastante temeroso del proyecto. Finalmente nos estrechamos la mano un domingo a la mañana, le pedí un adelanto, firmamos todos los contratos y después grabamos el disco en vivo, fabricamos los vinilos en RCA y mandamos a imprimir las tapas. Fue un laburo totalmente artesanal, pero primero le entregué cinco mil unidades a Amorena y en poco tiempo se vendieron 30 mil. Un año después se me ocurrió que estaría bueno hacer crecer la historia de los sellos independientes, así que llamé a Daniel Grinbank y le sugerí que hiciera un sello con Seru Giran. Dudó de que Charly se fuera a convencer, así que nos juntamos en un bar en Lacroze y Cabildo, le expliqué todo el proyecto, Luis me apoyó y así fue como Charly se animó y armó SG Discos.

La gira que armaste fue una de las más grandes en la historia del rock argentino.

—Fue tremenda. Agarré el coche y me fui a recorrer provincia por provincia, escapándome de la red de empresarios locales, porque después de la experiencia que había tenido con Obras me sentía muy independiente. En cada lugar averiguaba dónde se reunía la gente de rock, me juntaba y al que me caía bien le preguntaba si se animaba a hacer un recital de Almendra. Armé una red de chicos en todos lados, un delirio. Hicimos estadios pero también lugares con piso de tierra. En esa gira nació la empresa de luces Krypton, porque un día Luis me dijo que estaban cambiando las luces en el mundo y que teníamos que comprar un equipo y hacer los recitales con esa calidad. Gasté 60 mil dólares en un equipo de 40 par 1000. Otra cosa que hicimos fue usar los semi en vez de andar cargando camioncitos. Mi hijo me había traído de Estados Unidos un catálogo de venta de productos para recitales, y ahí vi los semi, que nadie había usado acá para trasladar equipos a un show. La empresa se llamaba TM, Transportes y Mudanzas. También compré una Ford para doce personas, hermosa, toda lujosa, con asientos cómodos. Para la gira grande usé tres en total, entonces en una iban los músicos, en otra iba Edelmiro con sus pájaros y las cosas que compraba, y en otra los técnicos. Me ahorré alquilar los micros y solo pagué la nafta, el aceite, alguna rotura y el

seguro. Total, al terminar las podía vender y listo. Creo que ahí empieza a profesionalizarse todo, porque antes era todo muy rudimentario, muy elemental. También Daniel empieza a poner la mirada en números internacionales, y cada producción le mandaba un rider de cien páginas, con exigencias de todo tipo.

¿Cómo fue salir a organizar shows por Latinoamérica?

—Cuando empecé a salir al exterior, me encontré con países totalmente desvalijados de elementos de producción. Nada de sonido ni luces, todo muy elemental. No tenían la mayoría de las cosas que pedíamos, así que tuvimos que llevar todo. Fue una época muy linda, con mucha lucha y mucho laburo, pero con la satisfacción de mantener siempre un nivel muy alto y de ninguna manera bancar ningún tipo de mediocridad. Mi equipo de producción era maravilloso y por eso pudimos hacer las cosas que hicimos. El shock más grande lo tuve cuando empecé a organizar eventos en México y le propuse a Daniel contratar artistas para tocar en México y en la Argentina. Ahí entramos en las megaproducciones, con mil personas trabajando. Fue una enseñanza brutal de producción, porque en México todavía estaban más atrasados debido a una veda de hacer shows en el DF tras un recital donde habían muerto siete personas. Primero hicimos Cyndi Lauper y fracasó. Luego íbamos a hacer Elton John pero por suerte se enfermó y canceló la gira; la mejor noticia que hubo. Con Bon Jovi entramos 18 semis gigantes, llenos de todo, con escenario, luces y sonido, todo de Estados Unidos. Había que coordinar los hoteles, los aviones y los charters. Allá y acá, participé en el mejoramiento de la producción, con mayor respeto hacia todo, y trabajando con gente que fue agregando detalles, como los tapacables, para que la gente no se accidentara. Eran producciones top.

Carlos Ohanian creció entre los camarines de Obras y los teatros del Centro, pero luego se convirtió en la primera generación de profesionales universitarios al estudiar Administración de empresas, con un “minor degree” en Music Industry en la universidad de Maryland, adonde se fue a vivir con su madre a los quince años. Y cuando su padre cosechó el éxito de Los Enanitos Verdes y Soda Stereo en México, lo acompañó y trabajó ahí. Se involucró de lleno en la producción de recitales cuando Alberto Ohanian y Daniel Grinbank acordaron contratar artistas estadounidenses en conjunto, uno para México y otro para la Argentina.

A pesar de la cercanía con Estados Unidos, que era una ventaja para traer equipos desde California o Texas, en el México de fines de los

años 80 no había experiencia en organizar grandes recitales. Como contaba Alberto, primero probaron suerte con Cyndi Lauper, pero terminó en un fracaso económico. Después fue el turno de Bon Jovi, que fue un éxito, aunque no exento de anécdotas increíbles.

"El gobierno —recuerda Carlos— no dio el permiso para tocar en el DF y fuimos a Monterrey y Guadalajara, donde tuvimos la historia de los estudiantes que tomaron el estadio. Eran dos shows, viernes y sábado, así que empezamos a armar el lunes. El martes ya teníamos los equipos adentro, y de pronto cayeron estudiantes con machetes y ametralladoras para tomar el lugar. Algunos quedamos adentro y otros afuera. Los gringos no lo podían creer, y hasta lo retrataron en el DVD "Bon Jovi Backstage". Pero el viernes llegó el hijo del presidente, que se había escapado con unos amigos para ver a Bon Jovi, y llamó a su padre para contar que estaba en Guadalajara, sin la custodia y con el estadio tomado. ¡Imaginate! Mandaron al ejército, los sacaron a los cañonazos, terminamos de armar el viernes y los dos shows se hicieron sábado al mediodía y a la noche. Esa vez trajimos absolutamente todos los equipos de Estados Unidos, y lo más gracioso es que después del último show vino la gente del grupo Bronco, que negoció y compró todos los equipos, desde escenario y sonido hasta los generadores, iluminación y pantallas. Me acuerdo perfectamente de que el cantante de Bronco iba adelante manejando un Corvette y atrás iban todos los camiones en fila. Por supuesto que pagaron en efectivo. Los gringos no lo podían creer, agradecían y estaban felices de la vida. Detrás del grupo estaba como manager el famoso don Magui, que organizaba una gira que le exigió un juez porque los habían agarrado con 40 toneladas de marihuana yendo de Bahamas a Miami. Era un gira antidrogas, tipo probation".

Después viniste a la Argentina, manejaste bandas como Los Rodríguez y trajiste artistas de afuera. ¿Cómo eran los riders?

—Los primeros riders de técnica eran incumplibles. Lo que pedían no existía en la Argentina. En ese momento mandaban una avanzada, un mes antes, y terminaban aceptando la amplificación y los puentes de las luces, así que traían las luces y los instrumentos. Por supuesto que los whiskies que pedían los riders eran incumplibles porque era bebidas importadas que acá no había. En esa época tenías que salir al free shop, comprar y volver a entrar. Le decías a algún conocido: "Por favor comprá las botellas en el free shop, te devuelvo la plata apenas entres", o si no un viajecito había que hacer. Las limusinas, imposible. Micros de giras, olvidate, hasta hoy siguen siendo un pendiente. ¡Y los acoples! Los primeros recitales grandes eran el show de los acoples, y las cuentas de teléfono de productores como nosotros eran de 15 a 20

mil dólares por mes, y se gastaban 20 mil dólares en FedEx. ¿Hoy cuánto gastás de teléfono? Nada.

Hoy por hoy, ¿cuál es el panorama de los proveedores de equipos en la Argentina?

—Algunos vienen con todo, por ejemplo Shakira trae todo. Para mí es mejor usar equipos locales, así no termina repercutiendo en el precio de la entrada. Que no traigan las cosas que se pueden conseguir acá. Paul McCartney, que trajimos con 6Pasos, viaja con pantallas monstruosas porque acá no hay. U2 viaja con todo, la producción es tremenda, como un rompecabezas, un Rasti que tienen armado y solo hay que ensamblar. Acá les ponés las máquinas para bajar y desarmar, los generadores, alguna pavada más, y después absolutamente todo es de ellos. Al que puede, yo le pongo un escenario de acá, porque los que hay son espectaculares. El sonido, la amplificación y las pantallas también. Tal vez no haya alguna cosa que acaba de salir, porque año a año, o semestralmente sacan alguna nueva tecnología. Diría que el 80 por ciento de los artistas, o quizás un poco más, vienen sin escenario, con lo menos posible. El monitoreo sí lo traen ellos, consolas, y algún complemento de luces y pantallas, pero después acá hay de todo. Lo que sí pasa es que acá hay menos mantenimiento, y por ejemplo la intensidad de la lámpara, la vida útil, siempre está en un 50 por ciento, y ya hay algunos riders que piden que la vida útil de la lámpara esté por lo menos en un 85 por ciento.

DANIEL GRINBANK

El training de trabajar con artistas internacionales

Daniel Grinbank es sin dudas el empresario de rock más importante de la historia argentina. Fue manager de Seru Giran y de la mayoría de los artistas populares en los años 80, incluso de Mercedes Sosa en su regreso al país. Creó el sello independiente SG Discos y luego DG Discos. Inventó la FM Rock & Pop y la productora que trajo a infinidad de artistas internacionales, como los Rolling Stones, U2 y Paul McCartney. Con cuarenta años de experiencia, sigue en actividad con nuevas ediciones del Festival BUE, giras de Violetta y más visitas de figuras como Roger Waters.

"En el comienzo de los años 80 —recuerda— lo único grande que había acontecido durante la dictadura militar fue Queen en Vélez. Un gran antecedente. Fui a verlo como público y fue una producción enorme. Vinieron con todo. Yo arranco la década en diciembre, con la venida de The Police a la inauguración de New York City, a Mar del Plata y un estadio Obras, que se había inaugurado unos pocos años antes y era un lugar más amigable para los conciertos de rock que el Luna Park, donde aún se hacía mucho boxeo. A partir de ahí, la producción de recitales crece muy rápidamente. En una mirada con más perspectiva nos encontramos con dos ochentas: uno con más recitales locales, Obras, teatros y rock local. Y otro con más grupos internacionales, ya durante la segunda mitad de la década".

En la época de Seru Giran hubo un salto de calidad de sonido y luces. ¿Influyó la "plata dulce" del dólar barato de Martínez de Hoz?

—Es probable que el dólar barato hubiera permitido equipar a algunas compañías. De hecho, Starc y Milrud se entran a equipar un poco más. También hay una demanda mayor, porque me acuerdo de haber llenado tres Luna Park con Los Abuelos de la Nada, por ejemplo. El rock nacional se convierte en bastante convocante, entonces hay demanda de mejores condiciones de sonido y luces, porque hay plata para pagarlos debido a que hay más público. Se da un circuito natural de más inversión, más profesionalismo y aprendizaje con todos los grupos de afuera que venían con mayores exigencias técnicas que después se volcaban a los grupos locales. Fue un combo que hizo crecer mucho todo. Se generaba un circuito un poco más industrial de la cosa. La experiencia de trabajar con artistas internacionales era un training importante. Cada vez que venía alguien de afuera, se

aprendía.

El recital de Charly en Ferro fue todo un hito, en diciembre de 1982.

—Sí. Charly en diciembre del ’82 y Mercedes Sosa en enero del ’83. Fueron Ferros muy fuertes en cuanto a convocatoria, Mercedes hizo dos estadios. De nuevo, estamos hablando de artistas locales. El crecimiento más grande que se entra a dar con el advenimiento de la democracia, primero con algunos recitales muy caóticos, como The Cure en Ferro en el ’86 y la primera vez de Ramones en Obras en el ’87. Ambos los hacemos nosotros. Y creo que el ícono más importante, en cuanto a eclosión, se produce en diciembre del ’87 con Sting en River. Fue un recital importante en varios aspectos: artístico, con Sting en su mejor momento musical y de convocatoria; y también porque las Madres en su aniversario suben por primera vez a un escenario, y es el punto de partida para que, en octubre del ’88, se haga el cierre de la gira mundial de Amnistía Internacional en River y en Mendoza, allá un poco más enfocado en el público chileno, porque no podíamos tocar en Chile (todavía estaba Pinochet). A principios del ’88 también hicimos Tina Turner, el 3 de enero, en un momento brillante de su carrera. Ahí entramos en las grandes ligas, a partir de Sting, Tina Turner y Amnistía Internacional. Se visualiza un circuito más grande que Estados Unidos, Europa, Japón, Australia y Oceanía. Se mira con más continuidad y cariño incluir a Sudamérica en las giras mundiales de los artistas. Ocurre el primer Rock in Río, que es también una pantalla muy grande para el mundo. Podemos decir que los años 80 fueron una década de inserción para la Argentina y Brasil, y en un primer momento las giras eran solamente en la Argentina y Brasil, pero después comienzan a mirar a Chile como una escala casi obligada. Ahí empiezo trabajando con la gente de Tercero, pero en un momento era tanto el tránsito que abro mi propia oficina en Chile. Lo principal es que entramos en el circuito internacional. Entramos en el mapa, esa sería la expresión. Eso nos llevó a un nivel de competencia internacional y tuvimos que hacernos profesionales para acceder a jugar en esa liga.

¿En Sting y Amnistía llegaron con todos los equipos de afuera, o se armó una producción local de sonido y luces?

—Entra a haber un mix. Amnistía Internacional trajo todo y Sting trajo sonido. Había un escenario, incluso un techo de U2 que quedó acá cuando iban a filmar “Rattle and hum” en la Argentina, pero finalmente se filmó en Denver. No sé quién lo compró, pero sé que lo usé con Tina Turner porque era un techo que podía soportar pesos que

no resistían los escenarios locales. A veces usábamos sonido local, y aparecían algunas variantes de iluminación que no había acá. A nivel de producción, todos entran a equiparse un poco más y para la dimensión de un estadio. Todo venía encadenado, y el fenómeno de irrupción de la Rock & Pop, en enero del '85, da una difusión muy importante a todo lo que es rock, a lo que se llamaría hoy un esquema de negocios 360 grados.

Todavía no había sponsors fuertes, salvo la época de Pepsi a fines de los años 80.

—Pepsi apoya porque venía con un mandato internacional. A nosotros nos auspició Tina Turner, que era artista Pepsi mundial. Nos auspició Sting también. Antes, con Charly apareció Fiorucci, que después mencionó en la canción "Dos cero uno (Transas)". Pero no fue al nivel de lo que se vio después. También había otro tipo de cuestiones, como tener los derechos de televisión de los shows que traíamos. ¡Ni qué hablar de radio! Eran cuestiones que después se fueron pagando aparte y fue cambiando con los medios de comunicación, aunque también es verdad que no eran tan buenos los ratings televisivos para justificarlo. Los shows tenían un público de elite, y era una época donde el cable era incipiente. Nosotros teníamos algún convenio con Canal 11 y luego con Yankelevich en Telefe. Me acuerdo de que Tina Turner lo hicimos con Canal 9, porque una nota promocional la condujo Leonardo Simmons.

¿Cuál era tu equipo de producción en los años 80?

—Toro Martínez tenía su propia compañía de sonido con Starc. También estaba Milrud. Juan Segura hacía los escenarios, y Quaranta con su empresa de iluminación. Esos eran los proveedores más importantes que teníamos, y asistían a la inmensa mayoría de los que estábamos. Recién a principios de los años 90 empiezo a tener un equipo técnico propio, por la continuidad de recitales. En cambio hoy no tiene sentido tener un equipo propio bajo ningún punto de vista, ni en tecnología ni en staff, por la poca continuidad de recitales. Aparte, nos abrimos a Europa. Soy de la idea de tener la menor estructura posible. Hay que estar liviano, porque es una actividad muy irregular, a veces con una gran concentración de artistas y a veces con nada. Entonces prefiero ir contratando, incorporando gente en la medida que necesitamos.

El primer show grande en la avenida 9 de Julio lo hiciste vos: el festival Cinco Años de Democracia, en 1988.

—Sí. El lugar no existe más, ahora pasa la autopista. Fue un despelote, porque la gente iba y se bañaba los pies en la fuente del Bullrich. Era una estructura de producción absolutamente absurda para la cantidad de gente que había. Nada que ver con el estándar de lo que se usa y se requiere hoy, aunque seguramente se hizo con lo mejor que había en esa época.

Otro caso donde se reunió lo mejor que había en la época fue el Festival de la Solidaridad Latinoamericana, durante la Guerra de Malvinas.

—Sí. Ahí también se puso todo lo que había, pero evidentemente hubo inversión en cada año que transcurría. Eso que fue en el ’82 y el de la Democracia en el ’88, así que en seis años hubo una transformación tremenda.

En 1989 organizaste una impresionante gira nacional para la candidatura de Angeloz.

—A nivel producción teníamos doble juego de escenarios, pero en un estándar de producción muy inferior a lo que requería un artista internacional. Muy pero muy inferior, de presupuesto y en todo sentido.

¿Qué recordás como bloopers, errores o imprevistos de la década del ’80?

—Obviamente hubo una experiencia de aprendizaje en esquemas de seguridad. The Cure en Ferro demostró que un alambrado no puede separar la tribuna del campo; era un absurdo y nunca más se hizo. No había ticketeras y la venta de los tickets era manual. Ni qué hablar de cómo se hace marketing y cómo se hace la promoción incorporando lo digital. También aparecen las exigencias de los cubrecampos cuando empieza a haber una continuidad de shows, para no deteriorar tanto los campos de juego. El primer cubrecampo lo compro yo para la gira “Voodoo Lounge” de los Rolling Stones, o sea 1995, y es el más grande que hay. Todo fue un aprendizaje rápido y a los golpes porque si no, no podíamos entrar en la escena. La verdad es que nunca se para de aprender.

¿Se puede decir que hoy finalmente estamos a la par de Estados Unidos e Inglaterra?

—Nunca vamos a estar a la par, porque Buenos Aires sigue sin tener un estadio cerrado tipo “arena”, o los que tenemos están lejísimo de

los estándares internacionales. Los costos siguen siendo altos, y estamos lejos incluso en infraestructura con respecto a lo que es Chile, que tiene un buen arena. Está también el problema de las barras en los estadios de fútbol, que es tremendo. La cultura del festival es muy distinta de la que hay afuera, y seguimos todavía con restricciones de bebidas alcohólicas, cosa ridícula para cualquier parte del mundo. Hay muchas cuestiones donde todavía estamos bastante lejos. Afuera hoy es común tener un punto de encuentro en estadios con un parking gigante que se da a Uber, y acá está prohibido Uber. Seguimos teniendo la argentinidad al palo en muchas cosas, lamentablemente. Pero, sí es verdad que en términos de producción en general se está más parejo, solo un par de años atrasados.

RICHARD COLEMAN

Del pub al estadio

Richard Coleman publicó en 1982 un aviso en la revista *Expreso Imaginario* para hallar algún tecladista que tuviera un sintetizador y que le gustaran Ultravox, Eno y Bowie. Respondieron dos: Daniel Gorostegui (de Mar del Plata, luego tecladista de Los Visitantes) y Daniel Melero, con quien tuvo largas charlas telefónicas y eventualmente se juntaron en una sala de la calle Bogotá, donde conoció a músicos como Ulises Butrón y Mario Siperman. Comenzó a tocar como invitado de Los Encargados, formó el grupo Siam con Butrón, y Melero le grabó sus canciones. Todo lo que siguió fue más conocido, como Fricción, Los 7 Delfines y una importante carrera como solista. Y antes, claro, el famoso llamado de Charly Alberti para unirse a Soda Stereo:

"Creo que Daniel le dio mi teléfono a Charly —contó— y llamó para preguntarme si quería unirme a un trío con el mejor guitarrista, el mejor bajista y el mejor baterista de la Argentina, lo cual me sonó terriblemente pedante, así que le dije que si ya tenía a esa gente no me necesitaría, que mejor me llamara más adelante porque estaba muy ocupado". A la semana siguiente, Charly lo llamó nuevamente y le pidió —con menos entusiasmo— que tocara con ellos. "Lo dudé bastante, pero como quedaba solo a ocho cuadras de casa y podía esperar que llegara mi viejo con el auto y me llevara inmediatamente, dije que sí". Zapando con los Soda, encontró su lugar como "el guitarrista que hacía los ruidos y texturas de fondo para que todo sonara grande". Hasta incorporaron temas suyos (como "Autos") al repertorio. Permaneció en la banda hasta el final del verano de 1983, cuando entró a la Facultad de Ciencias Exactas.

¿Cómo era el sonido en la escena under en 1982-1983?

—Eran todos pubs chiquitos y nosotros éramos niños. En el '82 todavía no había una escena; era underground. Había algunos lugares donde se podía tocar, pero no tenían onda. Estaban Jazz & Pop y pubs de gaterío, de apretar, donde a veces querían un número en vivo para agitar un poco la cosa. Con Siam terminamos tocando en la plazita de Serrano en el invierno del 82, cuando aún no había nada más que un restaurante, dos boliches y dos pubs así. Ni estaba Crónico todavía. Donde estaba Tazz había un pub donde tocábamos nosotros, y en lugar de El Taller había otro que se llamaba Fandango. Nosotros no

sabíamos nada, ni teníamos manager. No sabíamos que tenía que haber sonido además de nuestros equipos. Tocábamos eléctrico y pensábamos que con eso alcanzaba. Estábamos con Melero como invitado, y él tenía un equipo de voces que era un amplificador, básicamente un cabezal con dos bafles de ocho parlantes que servían para amplificar las voces y sus teclados. Enchufábamos todo ahí. Nuestro sonido era el amplificador de guitarra, el amplificador de bajo y el equipo de voces. Fuimos con nuestros equipos al lugar y nos dijeron "Armen ahí, chicos", vimos que el lugar tenía solo una tarima, y pusimos los amplificadores delante nuestro. El equipo de guitarra y de voces, en vez de tenerlos a la espalda, como se usa, los pusimos adelante, mirando al público. Escuchábamos por atrás del equipo, el baterista no escuchó nunca nada. Así hicimos dos o tres shows, hasta que la banda se disolvió. Con Los Encargados toqué muchísimo entre 1982 y 1983, en bares, pizzerías y cualquier lado. Tocábamos con esa columna de voces, que era una porquería pero se enchufaba todo ahí. En varios lugares tocaron con un equipo de audio hogareño; una vez llevé el Toshiba mío, que era un equipo de 70 + 70 que desarmé del living de la casa de mis viejos. Lo pusimos con el volumen en 9, al palo total, distorsionado, y tocamos así.

¿Los pubs pos-Malvinas comenzaron a tener sonido propio?

—No había sonido en los pubs; tenías que contratarlo aparte. A lo sumo, el tipo de un lugar como Zero Bar o Café Einstein te recomendaba a alguno que solía laburar ahí, pero en el lugar no había nada, o sea que había que garparle a un sonidista que venía con su camión y su equipamiento. Tampoco había muchos sonidistas. Traían unos monitores enormes, muy grandes y que sonaban muy mal. Convengamos que eran lugares chicos, pero para el cantante sí hacía falta, porque necesitaba tener su monitoreo. Que el guitarrista tuviera un monitoreo era un lujo, y generalmente había uno para el baterista y algún monitor más. En el 82-83 se escuchaba muy mal, o escuchabas lo que podías. Un hecho peculiar: cuando Sumo empezó a tocar más seguido, tocaba con su propio sonido. Eso fue notable, nosotros no lo podíamos creer. Con Gustavo decíamos: "¡Wow, claro, así se puede!". Debe haber sido un gasto grande al principio, pero llegaban con su equipo, armaban y no tenían que pagar a nadie ni esperar que llegara el sonidista. Y sabían en qué condiciones estaban las cosas porque las usaban ellos. Los músicos siempre estábamos comprando nuestro equipito, violas y pedales, pero el sonido era otra guita. Éramos chicos y no podíamos comprar un sonido. Además, ¿dónde lo poníamos después? Mis instrumentos me los llevaba a casa, pero un sonido no.

¿Cuándo hubo una mejora?

—Empecé a notar un cambio en el sonido en 1984, siempre en pubs, cuando apareció Robertone con unas cajas de sonido para afuera, que las hacía él y eran increíbles. Con esas cajas operaba Adrián Taverna, para Soda y Virus. Veías un escenario chiquito y dos monstruos, uno de cada lado, que ocupaban la mitad del escenario, pero sonaban bien. Ahí ya me acuerdo de tener un monitoreo mejor, siempre sin monitorista y apuntado hacia vos, o sea que más o menos te escuchabas. Era complicado probarlo y hacerlo sonar, pero era algo. Los que más sufrían por no escuchar bien eran el baterista y el cantante, que estaba a los gritos pelados. Es muy difícil el aprendizaje de tocar a bajo volumen en el escenario; lleva toda una vida.

¿Cómo era el sonido en los festivales tipo La Falda?

—Era un quilombo. El sonido era imposible. Si ibas a un festival y no eras la banda principal, sabías que ibas al muere. Había que preocuparse por la pilcha, porque lo otro era insalvable. No había tiempo para probar, y la verdad que uno tampoco sabía probar sonido. Vos querías que lo tuyo sonara perfecto y no podía sonar así. Por ahí estabas 40 minutos de la prueba de sonido escuchando el tambor, y pedías un poco de cámara y el sonidista te miraba mal. Me acuerdo de tocar en un festival en Mar del Plata con muchísimo viento, donde la pasé muy mal. Tampoco daba la tecnología. Además, luego se borraba todo, porque las consolas eran analógicas. El asunto también era el know-how, porque el sonidista estaba aprendiendo, los equipos daban hasta cierto punto, y los músicos tampoco sabíamos cómo resolver muchas cosas. Un hito fue cuando tocamos en Obras con Fricción: fue bárbaro porque éramos dos bandas y a nosotros nos trataron como número central. Hicimos un show largo, importante, y tuvimos una muy buena prueba de sonido, con Adrián Taverna afuera —creo— y Peter Baleani como operador de monitoreo, algo que no era habitual. Nunca en mi vida me voy a olvidar de ese momento, porque fue la primera vez que estaba en el medio, cantando, con todo sonando. Tenía dos monitores estéreo adelante, y realmente se notó. Tocás mejor si te escuchás mejor.

Como espectador, ¿cuáles fueron los primeros shows grandes donde escuchaste buen sonido?

—De los años 80, Van Halen en Obras. Fui a verlo porque lo escuchaba desde mi pieza, en Ramallo y Libertador. ¡En serio! Escuché la prueba de sonido a la tarde desde mi casa, que estaba a

unas 15-20 cuadras. No me acuerdo si sonó muy bien, pero sonaba fuerte, tanto que me fui antes porque había tantos graves que me descompuso el estómago. Otro sonido importante, impresionante, fue Charly García con "Yendo de la cama al living" en Ferro. Fue increíble cómo sonaba, y nunca había visto una puesta en escena así, con la escenografía de Renata y los cohetes. Fue un hito en sonido realmente, porque sonaba como el disco, con el tacho de la batería de Willy Iturri que no se había escuchado nunca jamás. Ahí había un know-how de Charly, que tenía todos esos años de sonido con Seru y la experiencia al servicio artístico. No había otros tipos de ese nivel acá. Charly tenía la experiencia de haber hecho todo ese recorrido, con unos cuantos shows en estadios y hasta La Rural al aire libre. Otros de acá que sonaban bien en vivo eran Virus, que en el teatro Olimpia del '82 inauguraron los inalámbricos, y los violeros entraron por atrás, caminando entre el público. Tocaban despacito, muy prolijos y todo muy delicado. GIT sonaba muy bien en vivo, y Soda sonaba bárbaro porque siempre estaban mejorándolo y nunca sonaban igual que la vez anterior; siempre te sorprendía.

¿Recordás grandes bloopers tuyos?

—Al principio, con Ulises también teníamos una banda de covers y hacíamos dos temas de Gino Vannelli. Un día marcamos cuatro, arrancamos y no se podía seguir porque estaba todo mal. "A ver qué pasa", "Yo estoy afinado, ¿vos?", "Yo estoy afinado". Vamos, y de nuevo todo mal. A la tercera vez nos dimos cuenta de que estábamos tocando temas distintos, porque no nos escuchábamos. Otro blooper memorable fue en los años 90, con Los 7 Delfines, cuando se me prendió fuego el cabezal del equipo mientras estaba tocando. Me di vuelta, vi que estaba en llamas y saltaban chispas. Eso fue increíble. ¡Ah! Me acuerdo de Gustavo tocando en Zero Bar mientras se le iban rompiendo las cuerdas y no paraba. Terminó la versión de "La vi parada ahí", de los Beatles, con tres cuerdas. No me acuerdo de muchas anécdotas graciosas, aunque recuerdo haber tocado varias veces esposado a la jirafa del micrófono, algo que empecé a hacer después de un famoso show de Fricción en La Capilla, cuando vinieron los policías y nos llevaron a los músicos, al público y a todos. A partir de ahí estuve una temporada que me esposaba en todos los shows, y hubo uno en el Velódromo donde se me perdió la llave y no me las podía sacar, así que desarmé toda la jirafa del micrófono, desconecté el cable y lo saqué, arrastrado en el piso, onda Houdini.

Afinar una guitarra en un show llevaba varios minutos…

—Era imposible. No había afinadores, así que había que parar. Y si había afinador electrónico, nadie lo usaba. Hoy los chicos tienen mejores instrumentos, mejor equipamiento y todo como para sonar mejor, pero no tocan bien. El escenario se aprende tocando en el escenario; no hay otra manera.

¿El mejor escenario con el mejor sonido fue "Me verás volver" con Soda en los River de 2007?

—Sí. Fue increíble, bellísimo. Fue lo más imponente que viví, aunque solo estuve un ratito. Yo entraba solo y me operaba solo. Es más, debido a eso hay una situación que me quedó atravesada. En "Primavera cero" controlaba en real-time los pedales y tenía que hacer un par de movimientos con los pies en la pedalera, y durante mi solo Gustavo me cabeceaba para que fuera adelante con él, y yo le decía: "No puedo". Después pensé: "¡Qué pelotudo, en el último show, por cambiar dos sonidos, me perdí de tocar con Gustavo adelante!". También hubo muchos shows que hice en las giras de Gustavo que fueron increíbles. Los de "Fuerza natural" fueron los más tecnológicos y cuidados de mi vida. Top of the line. Todo con ensayos de monitoreo y con el monitorista acomodándome personalmente las mezclas para que escuchara lo que quería, y encima perfeccionándolo de show a show. Terminaba el recital e inmediatamente uno se anotaba mentalmente o en un cuadernito qué había que mejorar, en dónde me había sentido incómodo o dónde me había faltado volumen.

"Me quedé pensando… el tema de tener alguna anécdota divertida o recordar algún traspié con en el sonido del escenario se me hace complicado porque eran situaciones muy dramáticas que realmente te ponían muy mal y después del show quedabas muy amargado. Te arruinaba el show y tenías que estar un rato largo para bajar y empezar a disfrutar. En los años 80 siempre había algo que estaba muy mal. Siempre había una frustración y una decepción, entonces era como un pequeño duelo que había que hacer después del show. Yo decía "No me jodan, no quiero hablar con nadie por 40 minutos" y me quedaba solo en el camarín. Me acuerdo de un show donde se me desenchufó la pedalera y lo resolví en el escenario, entre tema y tema, desconectando un plug, arreglando un cable y enchufándolo de nuevo. Los asistentes tampoco eran una maravilla: estaban mamados o mirando para otro lado. Los tipos descargaban, armaban, y durante el show se quedaban esperando a que los llamaras. Uno estaba tan en carne viva que, cuando había una cosa así, mandabas todo a la puta que lo parió, o lo tratabas de compensar con histrionismo, o de alguna manera dabas todo lo que podías. Muchos de los shows de Fricción terminaban apoteóticamente, en llamas, porque justamente había

algún problema en el escenario y yo trataba de compensarlo así.

PAUL TOZER

Felicitado por Eric Clapton

Paul Tozer es la persona que figura como “manager de producción” en casi todos los grandes recitales en la Argentina de las últimas tres décadas. Armado de escenarios y logística es lo suyo, desde Tina Turner en River (1988) hasta el último Lollapalooza local.

Empezó casi de casualidad, como toda su generación. Su hermano fue baterista de Nito Mestre, así que lo acompañaba a los shows y en 1981 terminó trabajando con “la monada”, nombre genérico para un equipo de gente con nombres y apodos como Pablito, Pecas y el gordo Eduardo. Su debut fue en el Country Club de Banfield, y desde entonces no paró más.

“Una de las cosas que aprendí —cuenta— es que esto había que hacerlo como un laburo profesional, porque siempre existió el tipo que terminaba de laburar, se tomaba 32 cervezas a la noche, se iba a dormir a las dos de la mañana, y a las siete tenía que estar en el lobby. Quizás en esa época sucedía con muchos de nosotros, pero con un montón de gente no. Eso también empezó a marcar la diferencia: todos arrancamos simplemente porque nos gustaba la música. Toda la gente que está en este medio tiene una pasta especial para esto; no eligió hacer otra cosa. Nos gustaba, le dimos para adelante, y cada uno desde su lugar mejoró las condiciones laborales, los horarios y las formas. Y copiábamos cuando venía gente de afuera para organizar los shows. La primera visita de Guns N’ Roses, por ejemplo, fue toda producción local, así que vinieron para ver cómo hacíamos el montaje de escenario, la entrada de sonido y de luces. Hacían lo mismo que terminamos haciendo nosotros muchos años más tarde con los primeros recitales grandes en Chile. Yo fui muchísimo a Chile a hacer shows internacionales con mucha producción local, haciendo los túneles para entrar al estadio Nacional de Chile con las grúas de U2. Y no eran dos semanas en Chile, era un mes y medio de trabajo”.

¿Cómo eran esos shows de Nito Mestre en cuanto a escenario, luces y sonido?

—Había un camioncito con unas cajas de sonido enormes de Milrud. De hecho en esa época venía a los shows la gente de Milrud, como Pirilo y Masita. Eran los mejores monitores de la época, por el tamaño de las cajas. Se armaba eso, y en luces no había que pensar en techos ni colgar nada porque estaban las famosas torres con par 300 de

Quaranta, alguna luz de contra, alguna de frente y ya. El escenario era lo que había, del tamaño que había, con alguna tarima para la batería. El sonido estaba más avanzado, pero las luces iban muy por detrás. Hoy corrés a la par con las luces de afuera, apenas estamos un pasito atrás, pero en ese momento era lo que había: par 1000 y par 300. Aparte, íbamos y conectábamos nosotros mismos, porque los chicos de luces de la época eran electricistas, iluminadores y hacían todo lo que había que hacer. Eramos un grupo chico: iban dos a armar sonido, dos atrás a armar luces, y los demás eran los de la banda. Todos hacíamos todo, porque no existía la gente de carga: no había gente o ayudantes de carga, como hoy, cuando un camión lo descargan doce personas. Nosotros entrábamos y sacábamos todas las cosas. Después pasé a trabajar con Los Abuelos de la Nada, donde conocí a Eduardo Hinrichs, que era como el segundo atrás de Milrud en cuanto a proveer sonido. Dirigí mi actividad hacia la empresa de sonido e hice muchísimos años de depósito, armado de cajas, aprendiendo a soldar cables y preparar los equipos. Fue el auge de la salida de todos los grupos nacionales, pos-Malvinas: Miguel Mateos, Marilina Ross, Abuelos, Los Twist, Celeste, Virus. Y había clientes que eran específicos de Milrud, como Charly. Yo era asistente de sonido y trabajaba con las bandas. Ahí comenzó mi época de Soda; hice un poco de escenario, un poco de sonido y asistencia de escenario. Estuve con ellos toda la primera época, cuando salíamos para hacer shows los viernes, sábados y domingos con un camioncito chiquito, Mercedes 608, equipito de sonido y de luces, para ir a lugares como La Esquina del Sol, Quilmes, Pinar de Rocha y La Casona de Lanús. Se hacían muchos dobletes, con doble equipo de sonido, y ellos llevaban todos los instrumentos. Después me quedé en la empresa de sonido y me despegué un poco del tema de la música. Cuando volví, la primera gira grande que hice con Soda fue “Canción animal”, en 1990, como parte de producción y stage-manager.

¿Alguna anécdota de Soda?

—Recuerdo a Soda en el Gran Rex, con todo el piso blanco. La historia es que nos fuimos una noche con todo armado y pintaron el piso del escenario, pero en vez de látex blanco lo pintaron con sintético blanco. ¡Entré a la mañana y sentí el olor a pintura del sintético! Un desastre. Me volvió a pasar algo parecido con Paul McCartney en River Plate: armaron uno de los vestuarios para él y hubo que hacer un piso de madera donde el carpintero se mandó un trabajo increíble. Era Chaja, uno de estos grandes colaboradores de la industria. Hizo un piso de madera impecable, un laburo artesanal porque ese vestuario tiene una forma rara por todos lados, y uno de los chicos que

trabajaba con él lo iba barnizado pero con barniz al aceite. Conclusión: cuando nos dimos cuenta, a las cuatro de la mañana hubo que sacar todo el piso completo, limpiarlo y volver a armar otro piso para poder entregarlo a las ocho de la mañana cuando entraban ellos.

Después pasaste a trabajar en las visitas internacionales de Grinbank.

—Sí. Primero me convocaron para ser traductor para Sting y Tina Turner en River. También hice Amnistía, pero el de Mendoza. Fui a hacer la parte de audio, con el viejo sistema de cajas de Milrud.

Según Ohanian, el salto de calidad empieza con los requerimientos de los riders.

—Cuando empiezan los riders, en la oficina de Grinbank en la avenida Leandro N. Alem, había un cuarto chiquitito que tenía la máquina de fax. Vos llegabas a la mañana y veías en el piso el rollo de papel con todo el rider de David Bowie, por ejemplo. Empezabas a cortar hoja por hoja, leer y ver cuántas te faltaban o habían salido borrosas. ¡Esos riders eran terribles! Todavía me acuerdo de leerlos y decir: "¿Qué es todo esto de luces que piden?". Hoy lo buscás en Internet y te sale la foto, la información, quién lo hizo y quién lo tiene. Pero en aquel momento era: "¿Qué hacemos?". Así que había que agarrar el teléfono y averiguar, preguntar, me das, te puedo dar, tengo esto, tengo lo otro… todo un ida y vuelta. Sí, definitivamente hay un antes y un después del primer rider técnico, porque es una especie de contrato de luces y sonido terriblemente exigente. ¡Y que no te faltara una hoja! Los riders hay que leerlos de la primera hoja hasta la última, ítem por ítem. Hoy sin rider no vamos para adelante. Mandame el rider y empezamos. Es un contrato con el cual tenés que comprometerte al ida y vuelta para chequear todo. Es muy fácil, escribís: tengo, no tengo.

El mito es que los riders incluyen pequeñas trampas tipo cazabobos, con requerimientos raros o imposibles, para chequear si los leen.

—Tal cual. Hay uno muy famoso (de Van Halen) que pedía golosinas M&M en el camarín, "pero sin los marrones". Después nosotros hicimos lo mismo al armar nuestros riders. Me acuerdo de que al hacer el de Soda pusimos algo que tenía que ver con la temperatura del camarín. En la gira de 2007 pedimos una bebida dietética que ya no se fabricaba más, para darnos cuenta si habían leído el rider. Pero para nuestro asombro un día llegamos a Estados Unidos, donde todavía existe esa bebida, y Diego Sáenz me dijo: "¿Fuiste al camarín?

¡Hay latas de Tab!". O sea que claramente habían leído el rider de punta a punta.

¿Cómo eran los escenarios en los comienzos de Soda?

—En esa época todavía no había estructura. Recuerdo que había escenarios hechos con cajones de cerveza, creo que en Santiago del Estero. Y ni hablar de los vallados: la gente iba hasta el borde del escenario. Recién más adelante aparecieron los fenólicos para el frente del escenario. Pero en todos esos primeros años lo hacíamos sin vallado. Hace poco encontré fotos de una gira de Soda a Bariloche, y la carga era un micro que en la mitad de adelante tenía asientos, y en la mitad para atrás iban las cajas de sonido, los instrumentos y las luces. Es bastante posterior el uso de micros de gira, que en realidad ante los controles de la ruta iban declarados como casas rodantes o casas de familia. ¿Te imaginás abrir un micro y encontrarte con Sumo y Los Violadores? "¿A quién transporta?", "Familia y amigos", "A ver, ábrame la puerta", y entraba la gendarmería al micro, y muchos se bajaban porque si no, se tenían que quedar dos días con el micro parado. Hoy, los micros en el exterior son una cosa que no puedo creer. Están estacionados fuera del estadio: llegan, tienen lugar para estacionar, cada uno su enchufe de energía y la limpieza de los baños. No van al hotel, siguen durmiendo en los micros. Se abren los laterales, se extienden y hay living, Internet, tele, habitación, heladera, todas las bebidas y comida que quieran. Otra diferencia es que todos se bañan en el vestuario del club. Por eso, una de las primeras cosas que nos llamaba la atención en los riders de afuera era que pedían 250 toallas. ¿Para qué quieren 250 toallas? Era mitad para que el crew se pudiera bañar en el estadio, y el resto para los artistas.

¿Había camarines en las discotecas del Gran Buenos Aires?

—No. Había un lugar cerca del escenario para que lleguen los músicos, pero no se fijaban que fuera un lugar privado. Y ni hablar del acceso, de cómo llevabas al artista de la puerta de adelante hasta el camarín que quedaba atrás, después bajarlos al escenario, subirlos al escenario, y que salieran del lugar ¡caminando entre los fans!

¿Para los River de Sting y Tina Turner se trajo todo?

—Tina se hizo con luces de Quaranta y Fernández, y un piso de sonido de Milrud y de otro más. Creo que para ese show Grinbank trajo un techo de afuera que se usó para colgar una planta de luces, junto con una estructura de caño y nudo. Rod Stewart también trajo un techo de

afuera que era de un belga y que todavía sigue dando vueltas por acá. Para no traer toda la estructura, que era mucha carga, durante muchos años seguidos se usaba una mezcla de estructuras argentinas y un techo que venía de afuera, por vía marítima en uno o dos contenedores. De ahí pasamos a las grúas: se usan grúas de 60, 90 y 120 toneladas para montar esos escenarios que entran en un montón de contenedores y pesan muchísimo.

¿Después todos dejaron de ser proveedores ocasionales y Grinbank armó un staff propio?

—Sí. En Alem yo todavía no estaba fijo, pero para la época de Zapiola en los años 90 ya iba a la oficina todos los días. Después nos mudamos al depósito, porque él ya tenía tarimas, mucho metros de cable, tableros, cosas de camarines, mesas y vestuarios.

Ahí compraron el protector de césped.

—Sí, el primer cobertor que hubo, marca Terraplas, los inventores de cobertura de pisos. Quedó un poco en la historia, pero al día de hoy todavía se usa. Metallica trajo unos 40 metros del famoso vallado europeo, que compró Daniel y quedó en la Argentina.

Los de seguridad también fueron aprendiendo.

—Están en el frente del vallado y tienen que saber lo que están haciendo. El escalón del "free-standing" existe para que el tipo de seguridad se pueda parar arriba del escalón y sacar a alguno. Con los shows grandes, el público tiene experiencia y deja espacio cuando hay alguno caído, para que no lo pisen. Hay un buen comportamiento. Yo sufrí más que nunca en la última gira de One Direction, con el campo dividido en cuatro y los pibes corriendo por todos lados hasta llegar al frente del escenario. En los primeros 20 metros es un público complicado porque se aprisionan y se sofocan. Hoy hay una exigencia de parte del artista y vienen sus tipos de seguridad a revisar todo. Con algunos se puede cambiar un poco el plan y ver dónde conviene poner cada una de las piezas, pero con Pearl Jam, olvidate. Al día de hoy, Pearl Jam usa una T en el frente del escenario, y no hay forma de decirles que no tenemos gran capacidad de campo para hacerlo así.

¿Recordás accidentes o bloopers históricos?

—No estuve pero me dijeron que en Die Toten Hosen la gente empujó el vallado en un club del Centro y el escenario se cayó, de lo bajito

que estaba. Recuerdo un "fuera luces" de Ramones en Obras, justo cuando yo pido "¡Fuera luces!" hubo un corte general de luces. Pensé que habían apagado todo por error y me puse a gritar. Había un generador en Obras, pero no daba para bancar todo. Y en la gira de Soda de 2007 tuvimos un corte de energía en Perú que fue muy raro, porque se cortó el equipo de sonido afuera pero quedaron sonando los instrumentos en el monitoreo. Recuerdo las corridas por la escalera, viendo qué pasaba con los generadores.

¿Y problemas de logística: aviones que no llegan o micros que se quedan en la ruta?

—Sí. Varias veces hubo problemas de micros y terminamos yendo todos en taxi o en autos del productor para poder llegar a tiempo. Recuerdo un problema con el techo de Rod Stewart: salimos del estadio de Montevideo y por algún motivo el camión se fue a la banquina, volcó y el techo se dio vuelta. Terminamos con Carlos Ruiz y Nestor Raschia levantando piezas embarradas para poder guardarlas en el camión. En cuanto a los aviones que no llegan, ahí ves la fortaleza y poder de decisión de productores como Roberto Costa, Grinbank o Fernando Moya. Con Phil Collins en River dieron puerta cuando el avión que venía demorado recién había despegado de Montevideo. O sea que debía despegar y aterrizar, teníamos que meter el equipo en los camiones, llevarlo a River, subirlo al escenario y montar en tres horas lo que habitualmente se hace 36 horas antes. ¿Sabés qué es lo asombroso? Que cuando se juntan todas las partes para poder hacerlo, funciona. Nos pasó lo mismo con el show de Eric Clapton en Montevideo: en la mañana en que íbamos a mostrar el sonido, las luces y todo montado, había tanta lluvia y viento que Moya dijo: "El show hay que hacerlo en otro lado, saquemos todo". ¡Eran las nueve de la mañana y el show era a las nueve de la noche". Dio la orden de sacar sonido y luces mientras veía si estaba disponible un lugar llamado El Cilindro; al mismo tiempo que nosotros desarmábamos en el Velódromo, se armó un escenario allá. El productor de Clapton me dijo: "Son las diez de la mañana y no creo que lleguen a hacerlo, pero a las cinco de la tarde voy al otro lugar y si estamos en condiciones de hacer el show, lo hacemos ahí". Otra vez, cuando las cosas se tienen que dar y se aceitan, salen adelante. Quizás ahora muchos están más acostumbrados a los festivales y hay otra expertise, pero en ese momento fue llamativo bajar la planta de luces y de sonido, cargar los camiones, desarmarlos, reacomodar todos los asientos de la platea en otro lugar, marcar las sillas, armar el escenario, alfombrarlo, colgar las luces y el sonido. Hasta tuvimos que armar una estructura de tipo Layher para poder colgar el sonido ahí

adentro. A las cinco de la tarde llegó el tipo y ya estábamos subiendo el escenario armado y alfombrado. Cuando termina el show, Clapton se quedó en el camarín y nos mandó a buscar a Moya, a mí y a Analía Tulusi para darnos la mano y felicitarnos por la situación. “Gracias, la verdad que salvaron un show”, dijo. ¡Me dio piel de gallina, porque muchas veces estoy seguro de que los artistas ni se enteran de lo que pasó afuera, y este tipo sabía todo lo que estaba pasando!

DIEGO SÁENZ

La adolescencia tardía de la industria del entretenimiento

Diego Sáenz es el actual director general de la productora PopArt Music, fundada por Roberto Costa. Su carrera en la industria de la música comenzó con la producción ejecutiva del primer recital sinfónico de Gustavo Cerati. Fue production manager de esa gira y desde entonces trabajó con Gustavo, incluso en el regreso de Soda Stereo en 2007. En PopArt organizó megarrecitales como las nueve fechas de Roger Waters en River con "The Wall Live". También fue cocreador del espectáculo "Sép7imo día" con Cirque du Soleil y hasta trajo al país la idea del rock para chicos de Heavysaurios.

"La industria del entretenimiento en la Argentina —asegura— está como en su adolescencia tardía. Es como si tuviéramos dieciochos años, apenas pasada la adolescencia. Porque hubo un tiempo donde era todo muy básico, como se ve en fotos y películas, con escenarios de estructuras de caño, con fierro y unas maderas, todo derivado de la industria de la construcción, como Acrow. Lo loco es que el sistema que usamos ahora es de Layher, una empresa de andamios alemana. Eso le llama la atención a los gringos cuando vienen al país, porque en Estados Unidos no se usa tal cantidad de caños. Acá no hay un escenario como los de afuera. En el resto del mundo se usan escenarios Ground Support, que es otro sistema. Si vas a recitales en Londres, no está todo el fierrerío que tenemos nosotros, que nos permite achicar o agrandar las dimensiones. Afuera hay escenarios fijos que miden tanto por tanto, y son ideales para estadios cerrados o festivales al aire libre".

¿Cuál fue el artista de afuera más complejo que viste acá?

—De lo que yo hice fue "The Wall", pero U2 debe ser el que está al tope. Vi el show "360" en Barcelona y me pareció algo de otro planeta porque lo que estabas viendo no era ni siquiera lógico. Creo que en la Argentina estamos en un momento de quiebre para hacer un montón de cosas. De hecho ves a creadores argentinos como Fuerza Bruta que están a nivel internacional, pero lo hacen desde una cosa de "hacelo vos mismo", porque no hay otra manera. En el Cirque du Soleil ves hasta los carros que tienen para llevar el escenario y te das cuenta de que obviamente no es la primera vez que lo hacen, llevan años de prueba y error, y esos carros ya tienen lugar para enganchar el clark, modulado para que entre en el container. En 2007 hicimos algo que

ahora parece precario, que fue preguntar a la empresa de transporte el nivel cúbico que podíamos llevar para que todo fuera lógica y económicamente viable en el avión. Me acuerdo de que en el depósito marcamos con una cinta esas medidas y empezamos a meter las cosas para ver si entraban. Yo me sentía parte de la NASA, ¡pero ahora vi que los de Circo tuvieron los planos de los contenedores un año antes! Ciencia ficción total.

¿Para un recital como "The Wall" se pudo usar material local?

—Roger Waters trajo todo salvo las estructuras laterales. La pared en sí se soportaba sobre Layher, justamente la estructura lateral y los generadores. Todo lo que se ve en conciertos como U2 son escenarios que ellos traen porque acá no existen, y también para garantizar que el show sea siempre igual. La evolución de técnica de acá tiene que ver también con una evolución de equipos de luces y audio en el mundo, que es algo increíble y cada vez son más precisos. Antes eran cajas enormes que tenías que mover con ocho tipos. La industria en los años 80 fue creciendo mucho y tuvo como resultado una gran adaptación de un montón de gente pionera que arrancó de manera más amateur, autodidacta y muy artesanal. Gente como Robertone y Quaranta empezaron por una avidez artística. Nadie arrancó pensando: "Voy a armar una compañía para proveer luces y audio". Hasta los años 90 ni siquiera había escuelas de audio, y para conseguir la revista *Mix* tenías que ir a un kiosco que quedaba enfrente de Telefónica, en Maipú y Corrientes, y te llegaba cuatro meses tarde. Los estudios de grabación que compraron equipos nuevos eran de músicos, como El Pie, Panda y Moebius. Las luces Vari-Lite llegaron porque las trajo el iluminador de Mercedes Sosa, que quizá tuvo que vender dos casas para pagarlo. Siempre hubo un interés artístico en evolucionar. Estoy seguro de que todas las bandas que empezaron acá fueron pidiendo la tecnología nueva. Pensá que BALS (Buenos Aires Live Show) compró su primer sistema de audio serio, el JBL VerTec, porque lo pedían los gringos en los riders y porque con Soda íbamos a hacer un montón de River. Y es una historia reciente. En 2007 usamos unas pantallas LED que pesaban toneladas, y ahora son de mucha mejor calidad y no pesan nada. Trajimos a Martin Phillips para las pantallas y era como bajar un extraterrestre, porque era muy raro usar tubos LED y tener un server de video. No había compañías que se encargaran de las visuales; no había ese profesionalismo acá. ¡Alquilamos motores para mover las pantallas y nos sentíamos U2! Hoy por hoy, cualquier banda podría tener eso, porque las cosas son más accesibles. Por ejemplo, Solotech, que es la empresa canadiense que usamos para "Sép7imo día", es la compañía que le provee todo el

video a Rolling Stones. Y si de golpe Abel Pintos quiere traerse un escenario de Alemania, la realidad es que estás a un mail de distancia. Entonces ahora el problema no es conseguir los equipos sino poder pagarlos, porque el tamaño del mercado no da. El cambio fundamental desde principios de los años 60 hasta hoy tiene que ver con la curva de evolución mundial, la llegada de gente de afuera y la salida de gente de acá, que empezó a ver cosas nuevas.

Viéndolo hoy, hasta "El Último Concierto" de Soda en 1997 no parece tan sofisticado, y fueron dos River.

—Lo que pasa es que hay una maduración de la producción. Por eso digo que tenemos una industria que está como nuestros hijos de 17-18 años. "El Último Concierto" era una gira muy grande para una banda de acá y se tenía la ambición de hacer algo importante, pero realmente no teníamos los medios. No existía una visión de "vamos a comprar telones a Estados Unidos", sino que todo era muy casero. Cuando Eduardo Capilla tuvo la idea de poner un telón adelante, simplemente compraron un telón que medía 25 metros por 12 de alto, sin averiguar si en Idaho había una compañía especializada que tenía un sistema perfecto. Los Soda y Alfredo Lois se propusieron poner diapositivas en colores y usaban los proyectores que se podían conseguir. Todo era una experimentación y no era común intercambiarse datos de proveedores. Había una actitud tipo: "No te voy a decir quién es mi contacto porque quiero tenerlo yo y que me llamen a mí". Los gringos no son así; son claramente más compartidores de información, porque quieren que todo avance. Acá, de hecho, las compañías de luces y sonido cuando arrancaron ni siquiera compartían una estandarización, y eran incompatibles si tenías un show grande donde necesitabas juntar dos compañías, porque el cable de una tenía la punta de una forma y el de la otra era de otra forma. Todo estaba hecho a mano. Sandro Pujía te cuenta que su depósito de luces estaba en el garaje de la casa y su madre era la que abría la puerta. Por eso opino que estamos en esa adolescencia y recién nuestros hijos o nietos van a ver una industria más parecida a la norteamericana, porque vamos a tener ese desarrollo de años. Hasta hace poco, todas las crews de los artistas eran gente que había empezado empujando baúles y que llegaron a ser jefes de producción o managers. Era la experiencia acumulada, nada más. No era que La Vieja Barrios o Quebracho terminaban la secundaria, decían "quiero estudiar para ser stage", iban a una universidad y después aplicaban para la empresa de Spinetta o de Charly García. No, eran los que una noche empujaron cajas y fueron ganando escalafones. Cuando Cerati me ofrece hacer la gira sinfónica, le dije que sí pero no tenía ni idea;

traté de entender, estudiar e ir aprendiendo. Nadie nace production manager, y por más que lo quieras estudiar lo vas aprendiendo a los tumbos. Yo no lo viví, pero todos me cuentan que los primeros riders venían por correo y tardaban treinta días en llegar. Me imagino que era como conquistar el desierto, que es lo que nos pasa ahora a nosotros cuando vamos a Centroamérica y nos sentimos gringos. El fax cambió un poco la cosa, aunque seguían siendo dibujos de la planta de escenario hechos a mano. Hasta finales de los años 90 era así. Recién después llegó Internet y todo lo que conocemos hoy.

A los 15 años, Miguel Mateos tocó en el legendario Festival Pinap, en el viejo anfiteatro municipal ubicado en Pueyredón y Figueroa Alcorta. Su banda se llamaba Cristal y llegó a la final de un concurso para estar al mismo escenario donde subieron Los Gatos, Manal y Almendra, en pleno 1969. Poco más de una década después, creó el grupo Zas y fue telonero de Queen en Vélez, en 1981. Después inició una carrera que lo llevó a ser número 1 en la Argentina y pionero del movimiento "Rock en tu idioma" en México. Hoy sigue tocando, grabando discos y llenando estadios donde la gente corea los hits que lo hicieron famoso.

"El demo de Zas —recuerda— lo hicimos mi hermano Alejo y yo. Nadie más. Él tocó la batería y yo toqué bajo, guitarra y teclados. Conocimos al productor Alfredo Capalbo y ganamos un concurso que había organizado para elegir al telonero de Queen. En Vélez nos dieron 20 minutos para probar sonido y más o menos chequeamos las líneas y listo. Fue muy rápido todo, y en el show nadie conocía nuestras canciones y no fuimos muy bien recibidos".

Entre Cristal y Zas, ¿tocaste en vivo o eras músico de conservatorio y salas de ensayo?

—Me había presentado en algún que otro pub en una especie de autogestión, con guitarra y armónica con sostén, muy Dylan. Fue lo único que había hecho y tampoco tuve demasiada repercusión. En Pinap tuve un sonido prehistórico, con dos columnas por lado y la voz era lo único que se amplificaba. Todo en mono. Era un anfiteatro al aire libre en condiciones paupérrimas, con un escenario que era una especie de tarima. La primera revolución fue el monitoreo y poder escuchar lo que cantabas, y que tu voz no solo saliera hacia adelante con unas columnas de voces. Pero era imposible cantar, porque todos subían sus amplificadores y lo que uno escuchaba era un quilombo. Y si me iba para un costado y me alejaba de mi monitor, el de la guitarra me mataba. La siguiente aparición interesante fueron los "near-fields", que son los monitores a los costados, que te dan una idea de cómo suena la banda con la mezcla. Después vinieron los "in-ear", con la mezcla del monitoreo directamente en los auriculares. Fui uno de los primeros en usarlos, después de 2002, y me tildaron de maricón. La verdad que al principio era muy precario el tema "in-ear",

porque perdías noción de lo que pasaba detrás y tenías poca dimensión de lo que pasaba adelante. Fue evolucionando y ahora son tres vías, con una mezcla casi discográfica. Cada uno tiene su mezcla perfecta, donde escucha lo que quiere escuchar. Eso ayuda a la performance musical.

El micrófono inalámbrico fue toda una revolución para los cantantes en los años 80.

—Sí. El cantante ya no tenía que arrastrar el cable del micrófono. Eso al principio era resistido, debido a que el inalámbrico se cortaba a veces, porque la frecuencia se interrumpía, pero hoy se ha sofisticado y cada uno tiene su frecuencia particular. Yo nunca me resistí a nada.

Tu hermano contó que Zas empezó a usar batería electrónica y en una discoteca no les quisieron pagar porque el dueño creyó que habían hecho playback.

—Efectivamente, tuvimos un problema cuando el viejo se enteró de que Alejo tenía pads y tocaba una cosa electrónica programada con un ritmito en loop. Todo era muy nuevo y nadie entendía nada.

¿Qué recordás del sonido de tus Luna Park en la época de "Rockas vivas"?

—Ahí le pusimos muchas ganas. Graciela, mi mujer, es arquitecta y diseñó un escenario con desniveles para cada uno. Atrás había una escenografía de ciudad que hicimos con la gente del Colón, que fue la misma que me subió a un arnés para cantar volando. Y en todas las tarimas había monitores, así que nos escuchábamos bien. No sé cómo se habrá escuchado afuera, creo que bien, por las grabaciones que tengo. Las condiciones eran las mejores que se podían tener en ese momento.

Cuando te instalaste en Estados Unidos a fines de los años 80, ¿tuviste algún shock tecnológico en cuanto al sonido y la amplificación?

—Sí. Cuando empecé a ir más a conciertos allá me di cuenta de lo lejos que estábamos en ese sentido, y también en la producción, la sonorización y la parte discográfica. Eso me llevó a ver las dinámicas de los grupos en vivo; por ejemplo, Dire Straits, que tenía un sonido tan impecable que casi me desmayo. Recuerdo ese concierto con un especial anhelo, porque teloneó mi banda favorita de los años 70: The Moody Blues. Uno piensa que el rock siempre tiene que estar con el sonido a 11, y no es así con Black Sabbath ni Deep Purple ni David

Byrne. Cuando canta el cantante, el guitarrista no tiene que estar arriba sino acompañando, y todos tienen que bajar hasta que llega la otra parte donde todo puede subir porque se va la voz. No hay que tocar al palo sino darle el lugar a esa dinámica. En aquella época no tuve más remedio que formar una banda afincada en Los Ángeles, y me costó mucho transmitir la noción de la dinámica, pero hoy lo logré con mi banda, con músicos que tocan conmigo hace veinte años.

En cuanto a los instrumentos, pasaste del ensamble de cuerdas al DX-7 y los samplers. Viviste toda la revolución digital que se perfecciona año a año.

—Totalmente. Y es imparable. Hoy celebro que todo eso pueda estar en una laptop. Lo celebro como tecladista, amante de los sintetizadores, los secuenciadores y las máquinas. Los sonidos nuevos de sintetizadores siguen siendo tremendamente inspiradores, cada vez más. Hoy puedo tener en mi laptop toda la historia de los teclados y hasta puedo tener acceso a la orquesta filarmónica de Londres.

¿Qué llevás cuando salís de gira actualmente?

—La infraestructura de los riders hoy se respeta, así que solo llevamos los instrumentos, aunque ni siquiera mi guitarra ni mi piano. Eso está estandarizado y hay en todas partes. Llevo nada más que mi micrófono.

Fuiste uno de los primeros en trabajar con pantallas de video y proyecciones. Antes solo había telones y escenografías.

—Eso también se lo debo a mi mujer. Fuimos los primeros en hacer visuales en la época de “Obsesión”, en 1990. Eran cosas medio primarias y las pantallas tenían una resolución tan baja que hoy no lo podés creer. Además, en las giras había que tener un proyector, porque se usaba una pantalla de cine, una tela. Ese primer proyector que compramos salió como cinco mil dólares, que no solo era carísimo sino que duró menos de un año, porque obviamente no aguantó una gira. También había que lidiar con pantallas tipo casamiento, ahí se prendían las luces del escenario y no se veía nada. En un momento determinado dije: “Esto no va más”, hasta que empezaron a aparecer las LEDs y todo eso. En el tema de luces nunca me metí, siempre descansé en Graciela y luego en Jorge Di Paola. Nosotros hicimos cosas escenográficas y teatrales que eran impensadas dentro del esquema del rock. Una vez levantamos todos los telones del teatro Ópera y se veía la pared de ladrillo de atrás, que quedaba bárbaro y

nunca nadie lo había hecho.

Muchos dicen que la calidad de los recitales mejoró cuando llegaron artistas internacionales con riders muy específicos que había que cumplir.

—Sin duda, eso fue fundamental para evolucionar. La Argentina es un país generador y lo ha sido para toda Latinoamérica. Es el primer país donde hemos visto gente preocupada en mejorar los equipos, las luces y las condiciones de los músicos. Nunca se pensaron como extravagancias o divismos, sino que eran en función y beneficio del espectáculo. En ese sentido siempre hemos primereado.

¿Recordás algún blooper histórico?

—Problemas técnicos hemos tenido siempre. Los bloopers históricos son de la época de trascender la Argentina, cuando empezamos a ir más allá de Perú, por ejemplo Ecuador, Honduras o El Salvador. Una vez tocamos con Cachorro López y el Negro García López, tipo 86-87, en un estadio donde había dos columnas solamente. ¡Era toda la amplificación para unas 20 mil personas! Una vergüenza. Vi una foto hace poco y me vino a la memoria el Shea Stadium de los Beatles. Después, en las primeras épocas en México, como no estaban acostumbrados a cantantes de bandas de rock, había solamente un enchufe y una zapatilla para la amplificación y el grupo, así que si alguien pisaba el enchufe había un apagón. Hubo muchos momentos de riesgo y de sopor. Acá en el interior del país tampoco había infraestructura de ninguna naturaleza, y dependías de que nadie pase al baño y se lleve el cable por delante. Había situaciones muy arriesgadas, como una vez en Pinar de Rocha, cuando al promotor se le ocurrió hacer el escenario sobre la piscina, con una suerte de graderío alrededor. Graciela se dio cuenta de que las gradas estaban mal hechas y hubo una discusión muy grande, al punto de que no empezó el concierto hasta la una de la mañana, tardísimo, cuando finalmente afirmaron bien las estructuras de caño para la gente. Siempre he tratado de cuidar esas cosas, pero no se puede cuidar todo y obviamente las desgracias suceden. Pero no puedo contabilizar cosas demasiado feas.

Los recuerdos de la arquitecta

Miguel Mateos siempre abrazó las innovaciones, tanto en instrumentación como en sonido, luces y escenografía. Y a su lado siempre estuvo Graciela Beccari a cargo del diseño de la gráfica y de

las puestas en escena. “No sé si el resultado de la producción de los shows —opina— es mejor ahora que antes para el espectador, pero seguramente es más fácil. Hoy cualquiera puede llenar un escenario de luces, tener un sonido espectacular y una pantalla en movimiento. Depende básicamente del presupuesto, no es lo mismo tomar prestadas imágenes de loops en movimiento que crearlas. En cambio antes se dependía fundamentalmente de la capacidad de los técnicos y la creatividad. Hoy todos esperan una buena puesta de luces, pero nadie espera que el músico vuele sobre el público atravesando el Luna Park y que haya una puesta en escena de múltiples niveles. O aprovechar, como se hizo en su momento, la pantalla del Ópera para proyectar animaciones y, en medio del show, subirla con solo luces blancas encendidas manualmente (no había móviles) generando una secuencia que simulaba movimiento y daba la sensación de una nave que se elevaba, mostrando una nueva escenografía detrás, con el cantante subiendo por el ascensor del teatro y telas movidas por un ventilador. Eso era sorprender al espectador. Crear la magia del teatro. El show en el Blanca Podestá se armó con elementos encontrados en el sótano del teatro: un perfil de ciudad y unos títeres gigantes que fueron movidos en el escenario por algunas fans. También hubo actuaciones armadas con amigos en Obras. Y hasta en la tele se completó la puesta en el programa de Badía con maniquíes. La sorpresa, la magia y la creatividad eran las herramientas”.

GUSTAVO GAUVRY

Sonido con marca personal

Gustavo Gauvry fue fotógrafo, monitorista, técnico de grabación y creador en 1980 del estudio Del Cielito y luego del sello independiente del mismo nombre. Trabajó en los años 80 y 90 con los principales artistas del rock argentino, desde Spinetta y Charly hasta Los Redonditos de Ricota, Ratones Paranoicos y Los Piojos. Actualmente se dedica a la digitalización de los legendarios másters del catálogo del sello Music Hall que rescató el Instituto Nacional de la Música (INAMU).

"Desde chico —recuerda— era músico aficionado, tocaba la guitarra, el bajo y cantaba, pero nunca profesionalmente. No me sentía muy identificado con un instrumento: no me veía como bajista, o guitarrista, ni siquiera me veía arriba del escenario. Me interesaba más todo lo que pasaba alrededor, pero en esa época no había dónde aprender. La Argentina tardó en sincronizarse con lo que se hacía afuera a nivel sonido. Hasta bien entrados los años 70, los grupos acá tocaban pelados y solo se escuchaban los amplificadores. Ni siquiera había reamplificación. Claro, usaban equipos grandes, los ponían al mango y amplificaban las voces. Tal vez en un show grande la batería tenía uno o dos micrófonos nomás. Recuerdo que en los recitales no se entendía nada y tardabas un par de temas hasta que el cerebro empezaba a discriminar cuál era el bajo o cuál era la guitarra. Nunca llegaba a sonar lindo. El Luna Park era famoso porque no se entendía nada. En la película del festival B.A. Rock se ven muy poquitos micrófonos en el escenario, y apenas hay una consolita de seis canales".

Hasta que Héctor Starc volvió de España y trajo equipos de sonido.

—Sí. Trajo un equipo de sonido con la concepción de cómo se hacía el sonido afuera, que es lo que se usa hasta hoy: la consola en un mangrullo o en una tarima entre la gente, con un operador que mezcla lo que la gente escucha, y con un micrófono para cada cosa que está en el escenario, o una línea. Todo se reamplifica. Si antes la batería tenía dos micrófonos en total, ahora pasaba a tener un micrófono en cada casco, platos y bombo. Cada equipo tenía un micrófono adelante, cada cantante también, y el teclado y el bajo tenían líneas que llegaban hasta la consola. También se empezó a usar una manguera para llevar todas esas señales a la consola sin interferencias ni ruido.

Probablemente por eso antes ponían las consolas al costado del escenario, porque los micrófonos no eran todos balanceados. Esa innovación tecnológica, llamada "baja balanceada", más las mangueras por donde podías traer 24 líneas de micrófonos, o poner dos mangueras y traer 48, la trajo Starc. Dos años después, se asoció con Toro Martínez y armaron una empresa. Eran dos tipos muy apasionados, muy exigentes y autoexigentes. Querían hacer una empresa en serio y que todo sonara bien. Traían equipos de afuera y en un momento aportaron otra innovación: la consola de monitoreo, que es la que está al costado del escenario y le hace una mezcla individual a cada músico: cada uno le pide distintas cantidades de volúmenes de cada instrumento y cada uno tiene su propio bafle. Los grupos en los años 60 y 70 directamente no usaban monitoreo. Me acuerdo de que las primeras veces que subí a un escenario no podía creer cómo hacían para tocar: ¡te ponías delante del micrófono que usaba Spinetta y lo que se escuchaba ahí era una confusión total! No sé cómo tocaban, porque nadie se escuchaba. Era experiencia, fundamentalmente. De hecho, ya con el monitoreo, Spinetta pedía muy pocas cosas en el monitor, básicamente su voz, y lo demás lo escuchaba en directo porque estaba acostumbrado así.

Ahí fue cuando pasaste de fotógrafo a asistente de monitoreo.

—De pronto se trajeron muchos equipos. También había muchos curros cuando la importación estaba cerrada, por ejemplo se inventaban shows en Uruguay, se iba un camión todo lleno de porquerías y volvía lleno de equipos. Ahí fue donde vi la oportunidad de meterme a hacer sonido, porque siempre me había gustado estar en el mundo de la música. Me fui convirtiendo en sonidista; estaba en los ensayos de Seru Giran, donde Starc llevaba unos monitores, una consola, armaba una mezcla y después se iba, pero a lo largo del ensayo los músicos empezaban a subir los volúmenes de sus equipos y al final no se escuchaban las voces. Charly decía: "No escucho, subime la voz", y no había nadie que le subiera la voz. Yo miraba la consola y pensaba: "Bueno, la voz debe ser esta", y subía el volumen. Ellos necesitaban operadores, y realmente no había, porque el Toro laburaba con Jade y el Pelado Starc con Seru. Casi naturalmente me transformé en el operador de monitores de Seru, y Marianito López en el de Jade. Viví plenamente ese quiebre de lo que fue el paso del no-sonido a un sonido más o menos.

¿Cuál fue el siguiente paso en cuanto a calidad de sonido?

—El otro gran cambio fue el advenimiento de lo digital, con las

consolas digitales. Antes, con las consolas analógicas, solamente se podía amplificar el micrófono y ecualizar. Había que usar un aparato externo en racks con cables para poner un compresor o un efecto, una cámara o lo que sea. En cambio las consolas digitales tienen todo eso, y el sonido se vuelve mucho más preciso. También podés guardar memorias, por ejemplo al hacer sonido en un festival. Antes, los festivales eran una locura. Me acuerdo de que el festival Rock & Pop en Vélez fue un caos absoluto, porque había tres consolas y ni siquiera mantenían un orden, por ejemplo: "Bueno, siempre del canal 1 al 10 va a estar la batería". ¡La batería de una banda estaba mitad en una consola y mitad en otra! Recuerdo que Starc me pidió que le hiciera el favor de usar mi camioneta para llevar a los músicos John Mayall, y como no había operador se acercó Peter Deantoni y me pidió que lo ayudara. Fui corriendo entre la gente, llegué al mangrullo y el sonido fue un desastre durante los primeros temas porque no sabía cómo estaban distribuidas las líneas. Tampoco había handies para comunicarse con el escenario. Había un aparato que se llamaba intercom, que es una cajita con un micrófono y un auricular, conectado a una caja con una luz, un llamador. Ese cable llegaba al escenario y a la consola de monitoreo. Vos veías que parpadeaba una luz amarilla y quería decir que te estaban llamando por el intercom. Otro gran avance fue el sistema de equipo colgado. En la época de Starc estaban las famosas cajas apiladas, con enormes paredones de cajones. Sonaba bien, pero había muchísima cancelación de fases y distorsión. Te corrías un poco y el sonido iba cambiando.

De los primeros recitales multitudinarios, ¿qué te acordás de Solidaridad, en el '82?

—Yo hice el monitoreo. Ahí éramos el equipo de Seru. En esa época Starc no estaba más porque en el 80-81 se peleó con Grinbank, se fue y empezamos a laburar con el sonido de Milrud, con Amílcar Gilabert como operador. También estaban Quaranta en luces y los hermanos Scalise como stage managers, además de Quebracho y Totó como plomos, toda gente muy experimentada. El laburo estaba muy aceitado porque veníamos trabajando juntos y Seru era una banda que tocaba un montón, a veces con tres shows en la misma noche. El quilombo en Solidaridad fue la cantidad de gente, pero no recuerdo haber vivido la parte de audio como algo complicado. Y había mucha tensión, porque el país estaba en guerra y era una situación inédita estar laburando con los milicos.

¿Cómo era el sonido cuando Seru iba al interior del país?

—Siempre se llevaba todo, aunque en boliches y discotecas se iba con un equipo más reducido. Aun cuando Pedro Aznar empezó a tocar teclados, a veces no se llevaban sus teclados. Y si el lugar era chiquito no había monitoreo porque no entraba, así que se ponían un par de monitores y se mezclaba directamente desde la consola principal. A esos shows yo ni iba. Con tanto movimiento, a veces las cosas se iban rompiendo a medida que pasaba la noche. ¡Imaginate cómo llegaban los teclados de Charly si había tres shows en la misma noche! Todo era muy intenso y era muy bueno para aprender, porque realmente te fogueabas un montón. Las limitaciones técnicas también generan una capacidad de aprendizaje y de sobrevivir a cualquier contratiempo. Una vez tocamos después de un Obras en el club Defensores de Santos Lugares, y cuando llegamos descubrí que me habían conectado toda la consola al revés: el canal 1 tenía que ser el bombo y estaba la voz. Los músicos se la pasaron puteándome porque pedían "subime la voz" y acoplaba el bombo. ¡Un estrés tremendo! Había que resolverlo ahí mismo. En toda la vieja época había mucho de eso, y te daba un gran aplomo.

Vos aportaste la innovación del estudio móvil de Del Cielito, que grabó muchos discos en vivo.

—Eso empezó ni bien arranqué con el estudio. De hecho los primeros laburos que hicimos fueron en vivo: grabamos el festival Prima Rock con Amílcar, a Susana Rinaldi en Michelangelo, Mercedes Sosa en el Ópera, y Seru con "No llores por mí Argentina". Eran 16 canales, o sea, el mismo equipo que tenía en el estudio, pero lo armaba en cualquier lado. Al principio iba con todos los cables y había que conectar todas las fichas RCA, pero en un momento armé un sistema de manguera con multipin y en pocos minutos tenía todo el estudio andando. De hecho grababa en el estudio hasta las seis de la tarde, desenchufaba todo, lo cargaba en un camión, llegaba al lugar, enchufaba todo, grababa el show, desarmaba todo, volvía al estudio, enchufaba, escuchaba la cinta de la grabación y me iba a dormir. A comienzos de los años 80 se puso muy en boga la grabación en vivo y grabé casi todos los fines de semana para el sello Polygram, porque le resultaba mucho más fácil para hacer algo rápido con los músicos que habían estado exiliados. Podían hacer una especie de Grandes Éxitos al toque y era un golazo en ventas. Grabé a Piero, Marilina Ross, Cuarteto Zupay, Víctor Heredia, Los Jaivas, Pedro y Pablo, León Gieco con Milton, La Mona Jiménez y Facundo Cabral, que hizo tres discos en vivo en un año, lo que debe ser un récord Guinness.

Con León hiciste la gira "De Ushuaia a La Quiaca" y grabaste en el medio

de paisajes increíbles, pero sin electricidad.

—Sí. Teníamos un generador y un cable como de 200 metros. Pero en el medio del campo lo ponés a 200 metros y el ruido se escucha igual. Lo peor era llevar y traer el generador, había que cargarlo a mano y era pesadísimo. Todas las grabaciones eran en lugares que tenían que ser ricos visualmente, porque íbamos a hacer un video con Daniel García Moreno, el hermano de Charly. Y siempre era complicado; nunca era el lugar más fácil.

Hiciste las transmisiones en vivo para la radio Rock & Pop.

—Sí. Me habían contratado para grabar los shows para transmitirlos, pero la verdad es que no tenían los derechos para grabar a nadie. Yo estaba encanutado en un lugar lejos del escenario, en esos galponazos alrededor del anillo de River y nadie sabía que estaba ahí. Un día me ve el manager de INXS y empieza a las puteadas para que paremos todo. Llega Grinbank y hace una actuación y me grita y dice de todo. Al rato vuelve y me dice: "Disculpame, te tuve que putear, pero vos seguí grabando". Después también grabé todos los Quilmes Rock y los Pepsi Music. De 2003 a 2009, los grabé todos. Hacíamos la mezcla en vivo para las radios y grabábamos. Hoy hay otra innovación importante, que tiene que ver con lo digital: las consolas de las series Venue, que también son consolas de grabación y manejan plug-ins, así que conectás un cable y tenés la grabación multitrack en ProTools, perfecta, con o sin los plug-ins de un estudio. Hasta podés usar afinadores de voz en tiempo real. Por eso hay muchos grupos que ni van a las pruebas de sonido. El operador de Nine Inch Nails, por ejemplo, solo acomodaba el sistema, porque la mezcla y distribución de canales ya estaba hecha. Y como tenía el show anterior grabado, en la prueba ponía play y tenía a los músicos sonando, mientras en realidad estaban en el hotel. Increíble.

Richard Coleman y los micros de gira

“Eran un desastre los micros de gira en los años 80. Me acuerdo de haber ido a La Falda en un colectivo de línea, en un 152, ponele. No me acuerdo cómo llegábamos ni cómo volvíamos. Algunos viajábamos mucho en micros de línea. Los micros de gira eran para un festival, porque los alquilaba un productor y metía dos o tres bandas. Hoy ves el micro del Chaqueño Palavecino y te morís del lujo y comodidad. En un viaje a Mar del Plata, creo que fui a tocar con Spinetta, en un momento estábamos en el baño del micro, charlando con Lalo Mir y otro pibe más. ¡Los tres en un baño de colectivo, charlando, fumando!”

Conejo García y la gente de Robertone

“Me acuerdo de que trabajaba con los Vox Dei, que tenían unos equipos de mierda. ¿Y quién los tenía que llevar a arreglar cuando les pasaba algo? Yo. Entonces empecé a ir a la fábrica Robertone, donde todos los empleados eran una manga de hijos de puta. Vos tocabas el timbre y no salía nadie, pero nadie, porque estaban todos esperando que toques de nuevo. Entonces te abrían la puerta y te decían: ‘¿Qué pasa que tocás tanto el timbre?’. Les pedía disculpas y decía que iba a ver a Carlos. ‘A ver, esperá’. ¡Plum!, cerraban la puerta y pasaban 15 minutos. Entonces tocabas de nuevo. ‘¡Te dije que esperaras!’. Hasta que por ahí aparecía Carlos, porque tenía un estudio ahí, y le decías: ‘Necesito arreglar este equipo’. Fue él quien me sugirió que Vox Dei usara equipos suyos y que yo hiciera de operador. Yo después establezco una relación con esa manga de hijos de puta, que tenían una clave para tocar el timbre que existe hasta ahora. Tenés que tocar TIIIII-TI-TI, y entonces vienen rápido, porque sos un conocido. Si no, te cagás y te quedás en la puerta”.

Horacio Nieto, la lluvia y las hamburguesas de Bon Jovi

“Todo era más inocente en los años 80. Otra diferencia es que había persistencia e insistencia. Hay una famosa anécdota de un festival en los años 80, que se llamó el Festival de los Lagos, allá por Camino del Buen Ayre. El organizador reunió a todos los managers en una oficina que estaba cerca del Obelisco, nos sentó a todos y nos contó el proyecto. Alguien levantó la mano y preguntó qué pasaba si llovía. El tipo mostró un cuadro que decía que desde 1926 no llovía en esa fecha… ¡y cayeron gordinis de punta y de culata! Se pasó para la semana siguiente y no sé bien qué pasó con el generador, pero hubo una sobrecarga y le quemó un lado completamente. Al rato nos vimos todos con un destornillador mecánico, sacando cajas, parlantes y soldando.

”En el ’89 me fui a vivir a México como parte de Ohanian Producciones. En esa época hacer recitales grandes en México era como ir a África. La prueba de eso fue la anécdota de Bon Jovi en Guadalajara, donde todos los servicios eran de Estados Unidos: luz, generadores, escenarios, todo. Fue cuando los estudiantes nos tomaron el estadio. Y esto que te voy a decir es verdad porque la gente no lo cree: en Guadalajara hicieron una prueba de pasto y contrataron a 200 personas para bailar sobre un coverfield, que en esa época era una tela, y un tipo paraba la música y levantaba el pasto para ver cómo estaba. Ahí nos niegan el Estadio América y caemos en el Estadio de la Universidad de Guadalajara, donde el promotor local nos dice que el estadio se podía usar pero estaba hecho pelota. Tal cual. Era Kosovo. Arreglamos darle una plata a la universidad y ponerlo nuevo, con baños, electricidad y todo. Pero unas noches antes del show cayó el Centro de Estudiantes con armas y candados y cadenas, cerró todo y no podía entrar ni la policía. ¡Imaginate, para un yanqui, que le tomaran el estadio con armas, explicale eso a Bon Jovi! Obviamente me comieron todo el catering y cuando se solucionó, la gente del hotel me dijo que no podía hacer otro catering para el día siguiente, pero el manager aceptó mi propuesta de ir a un McDonald’s para comprar 200 hamburguesas para la monada. No había otra opción. Están las imágenes en el documental de todos comiendo eso”.

Ohanian y el avión de Almendra

“Un día en la gira de Almendra no llegábamos a un show y me acuerdo de que alquilamos una avioneta. Éramos cuatro nada más: Emilio, Luis, Rodolfo y yo. El avioncito era una porquería, pero no conseguimos otra cosa, y el piloto pidió que sujetáramos la puerta porque se abría. ¡Rodolfo tenía con fuerza la puerta para que no se

abriera! Pensé que ese viaje era el último de mi vida. El tipo tenía los mapas puestos arriba del tablero para ver adónde iba, hasta que vieron unas luces y bajamos. No fue accidente, pero casi.

”Muchas veces organizás un show o encarás un proyecto sin pensar en cuánto vas a ganar, sino que lo hacés porque lo querés hacer. A mí me pasó con la muestra ‘30 años de rock nacional’, en el Centro Municipal de Exposiciones. Perdí muchísima plata, pero no me mató, pasó el tiempo y no me dio un infarto. La satisfacción está en que lo hiciste. Muchas cosas se hicieron en el rock argentino por una vocación personal. Porque capaz que si hacés muchas cuentas no lo hacés. Después, si te deja guita es un premio aparte. En treinta años de management hubo desilusiones y mucho de andar viajando, haciendo y sufriendo las vanidades. A mí no me gusta hablar mucho de lo que hice, porque lo guardo como una cosa muy preciada de mi vida”.

Quaranta y el humo

“Hubo un show, cuando todavía estábamos con tecnología vieja, que marcó una diferencia. Fue León Gieco en el centro de Obras, 1981. Yo no sabía cómo hacer la puesta de un lugar que estaba en el medio, así que recurrí a Oski Amante, el sonidista de León y gran amigo. Era ingeniero y me dibujó la solución. Puse 114 luces, entre par 300 y ocho par 1000. Lo que la gente recuerda es que a León nunca lo vieron salir del centro del escenario. Fue por un truco que aprendí en el teatro, que es bajar todas las luces, llenar con humo y encender todo de golpe. En ese momento, el manager de León lo agarró del tobillo, lo hizo bajar por la escalerilla y se lo llevó. Se disipó el humo y ya no estaba. Ese fue un efecto realmente muy bueno. Lo usé también con Los Abuelos en el Coliseo, porque querían cambiarse entre un tema y otro sin irse del escenario”.

Starc y la baliza de Pescado Rabioso

“¿Viste el famoso video de Pescado Rabioso, donde Luis sale con la baliza en la espalda? Se la puse yo. Me acuerdo de que Carlitos Robertone tenía un Ford Falcon familiar que pintó de rosa metalizado y tenía una baliza que andaba con dos pilas grandes. Entonces ese día yo me llevé la baliza y le pregunté a Luis si se la ponía. ‘¡Más bien!’, dijo. Se la pegué en la espalda y salió así. Robertone también tenía una bola blanca que giraba. Le gustaba ponerla y se prendía un porro. Fue algo que empezó cuando fue sonidista de Hair en Mar del Plata, y en cada habitación del hotel puso un parlantito, mandaba

Ummagumma y prendía la bola que giraba. Era un personaje. Fue una época muy linda. No solamente de los equipos sino de la creatividad que había en general".

Daniel Melero

"Vi a Los Gatos en shows de carnavales y también fui a muchos recitales en teatros como el Pueyrredón de Flores. A principios de los años 70 no te dabas cuenta si el sonido era malo, porque tenías el entusiasmo del niño que iba a ver a su banda favorita. A los 11-12 años, la excitación de entrar a un show de rock era algo increíble. De lo que sí estoy seguro es que Los Gatos sonaban mejor que nadie. La diferencia era enorme.

"Del '81 al '85 era muy extraño todo el tema del sonido. Los Encargados teníamos la suerte de no tener un baterista, así que todo era más controlable. Al principio tocábamos en lugares muy chicos, algunos con su propia amplificación, como Vinicius. Pero en cambio al Café Einstein ibas con una amplificación que en general era la misma que usabas en tu casa, con dos parlantes. Usábamos una consola nacional que yo había comprado y que nunca anduvo bien. Después tuve una consolita chiquita de cuatro canales con la cual grabábamos y que a veces llevaba a los shows. Ni siquiera se contrataba flete, que fue toda una evolución para mí, porque siempre había un amigo con una camioneta. El plomo era un entusiasta que estaba cerca, quizás el que más fumaba en el ensayo. ¡Y ni hablar de tener estuches o anvils! Había una falta de profesionalismo que era genuina. Había una intención de estar creando algo que no sabías cómo hacerlo, y al mismo tiempo estabas inventando algo. Había impericia y ganas.

"La primera vez que toqué con un monitoreo fue en 1985, en el Stud Free Pub. Quizás hubo en B.A. Rock 82, pero no lo recuerdo. Sí me acuerdo de que el escenario era muy precario y se movía porque la gente estaba muy cerca y lo sacudía en señal de protesta porque no le gustaba la música, así que nos pidieron que por favor bajáramos.

"Soda Stereo siempre tuvo mucha conciencia de tener volumen y sonar poderoso, desde la sala de ensayo en la primera época incluso hasta en los años 90. Taverna, Gustavo y yo éramos adictos al volumen. En Venezuela Adrián rompió trece cajas de graves y tocamos muchísimas horas después".

Algunos hitos mencionados en el libro y otros que merecen ser destacados:

1979

7, 8 y 9 de diciembre: Almendra en Obras. Cinco funciones.

1980

9 y 10 de febrero: primer Festival de La Falda. Tocan León Gieco, Seru Giran, Nito Mestre y Los Desconocidos de Siempre, Raúl Porchetto, Raíces, Vox Dei, Mousse, Redd y Nave.

19 de abril: León Gieco y Nito Mestre y Los Desconocidos de Siempre en Obras.

6 y 7 de junio: Seru Giran en Obras. Presentación de "Bicicleta".

18 al 20 de agosto: Festival BUE en el Luna Park. Tocan John McLaughlin, George Duke, Stanley Clarke, Weather Report, Pepeu Gomes y Baby Consuelo, David Lebón con Seleste, Emilio del Guercio con La Eléctrica Rioplatense, y Luis Alberto Spinetta con Diego Rapoport.

12 y 13 de septiembre: Seru Giran y Spinetta Jade.

5 y 6 de diciembre: Almendra en Obras. Presentación de "El valle interior".

14 y 15 de diciembre: The Police en New York City y Obras.

26 y 27 de diciembre: Seru Giran en Obras.

30 de diciembre: Seru Giran en La Rural, gratis.

1981

28 y 29 de febrero + 8 de marzo: Queen en Vélez. Telonero: Zas.

11 de abril: León Gieco en Obras, con escenario en el medio.

9 de julio: Riff en Obras. Presenta "Ruedas de metal". Telonero: Plus.

4 al 6 de septiembre: Seru Giran en Obras. Presentación de "Peperina".

20 y 21 de septiembre: Festival Prima Rock, piletas de Ezeiza.Tocan Dulces 16, María Rosa Yorio, Nito Mestre, Miguel Cantilo y Punch, Spinetta Jade, Virus, Alejandro Lerner y La Magia, Jorge Cumbo, Bajar-Burrueco, Tantor, Cantilo-Durietz, Piero, y Litto Nebbia.

26 de diciembre: Riff en Obras.

1982

Febrero: Mercedes Sosa en el teatro Ópera.

6 y 7 de marzo: Seru Giran en Obras. Despedida.

16 de mayo: Festival de Solidaridad Latinoamericana en las canchas de Obras. Tocan Dúo Fantasía, Ricardo Soule con Edelmiro Molinari, Gorosito-Pensa, Cantilo-Durietz, Dulces 16 (con Pappo), Litto Nebbia, Rubén Rada, Oscar Moro con Beto Satragni (y Ricardo Mollo en guitarra), Tantor, Spinetta, Javier Martínez, Nito Mestre, León Gieco, Antonio Tarragó Ros, Raúl Porchetto y Charly García (con David Lebón y Alfredo Toth).

14 al 16 de agosto: Luis Alberto Spinetta en Obras. Presentación de "Kamikaze".

6, 13, 20 y 27 de noviembre: B.A. Rock 82 en Obras. Tocan León Gieco, Raúl Porchetto, Riff, Piero, Los Abuelos de la Nada, Alejandro Lerner y La Magia, La Torre, Orions, Zas, Tantor, Púrpura, V-8, Los Encargados, Luciérnaga Curiosa, Memphis la Blusera, Demo y más.

26 de diciembre: Charly García en Ferro. Presentación de "Yendo de la cama al living".

1983

Enero: Mercedes Sosa en Ferro. Dos funciones.

11, 12 y 13 de febrero: Van Halen en Obras.

9 y 10 de abril: Riff en Obras. Grabación de "En acción".

15 al 18 de diciembre: Charly García en el Luna Park. Presentación de "Clics modernos".

1984

24 y 25 de mayo: Los Abuelos de la Nada en el Luna Park.

21 de diciembre: Mercedes Sosa, León Gieco y Milton Nascimento en Vélez.

1985

23 de enero: empieza a transmitir FM Rock & Pop.

1, 2 y 9 de febrero: Yes en Vélez.

Marzo: festival Chateau Rock en Córdoba, primera edición. Tocan Raúl Porchetto, Juan Carlos Baglietto, Fito Páez, La Torre, Miguel Mateos/Zas, GIT, David Lebón, Soda Stereo, Autobús, Los Enanitos Verdes, Posdata, María Rosa Yorio y Tamboor, Ciempiés, Pablo Di Pretoro y La Ronda, Virgen, Mama, La Legión, Marcelo Stutz, Mundo Nuevo, Bocha Montalvo, e Inés García.

Abril: Zas en el teatro Coliseo. Graban "Rockas vivas" en cuatro

funciones.
25 de mayo: Charly García en el Luna Park. Presentación de “Piano bar”.
20 y 21 de agosto: Zas en el Luna Park. Cuatro funciones.
11 al 13 de octubre: festival Rock & Pop en Vélez. Tocan Fito Páez, GIT, Virus, Los Abuelos de la Nada, Nina Hagen, La Torre, John Mayall, Juan Carlos Baglietto, Zas, INXS, Sumo, Soda Stereo, La Unión, Blitz y Charly García.

1986
11 al 13 de abril: Soda Stereo en Obras. Presentación de “Nada personal”.
5 de diciembre: Siouxsie & The Banshees en Obras. Teloneros: Los Pillos.

1987
11 de diciembre: Sting en River. Telonero: Fito Páez.

1988
3 de enero: Tina Turner en River. Telonero: La KGB.
15 de octubre: festival Amnistía Internacional en River. Tocan Tracy Chapman, Youssour N’Dour, Peter Gabriel, Sting y Bruce Springsteen.
8 al 11 de diciembre: festival Cinco Años de Democracia, avenida 9 de Julio y Libertador. Tocan Man Ray, La KGB, Ratones Paranoicos, Intocables, La Zimbabwe, Los Enanitos Verdes, Juan Carlos Baglietto, Fito Páez, Os Paralamas do Sucesso, Luis Alberto Spinetta, La Torre y Soda Stereo.

AGRADECIMIENTOS

A Maia y Julia, por soportar tanto tecleo nocturno.

A Juan Boido, por tanto entusiasmo por esta idea.

También gracias a Ana Laura Caruso (editora paciente), Malén Vázquez (desgrabadora veloz) y Eduardo Berti (sugerencias varias).

Muchas gracias a Paula, por la paciencia y el amor.

Y muchísimas gracias a todos los entrevistados, por compartir sus historias.

Un aspecto poco conocido en la historia del rock nacional es el vertiginoso avance técnico que ocurrió durante la década del 80 a la par del alcance masivo de las canciones más emblemáticas, la exportación de artistas hacia otros rincones de Latinoamérica y la llegada al país de figuras internacionales de primera línea.

Detrás de escena hubo un puñado de personas que acompañaron el crecimiento del rock local con pasión, entusiasmo desbordante, amor por su profesión y ganas de trascender las fronteras.

Marcelo Fernández Bitar rescata las anécdotas y el trabajo de estos héroes anónimos que rodean la época de oro de figuras como Spinetta, Charly García, Soda Stereo, Mateos y Pappo. Figuras que, contra viento y marea, sorteando las crisis económicas, lograron que la escena musical creciera y sentara las bases para el fenómeno actual del rock en la Argentina.

MARCELO FERNÁNDEZ BITAR

Es un reconocido periodista especializado en rock argentino. En 1987, a los 23 años, publicó su *Historia del Rock en Argentina*, con introducción de Luis Alberto Spinetta, un trabajo pionero que tuvo dos reediciones actualizadas en 1993 y 1997, y que encontró su versión definitiva y monumental en 2015 bajo el título *50 años de rock en Argentina* (Sudamericana), con prólogo de Adrián Dárgelos. Publicó también *Soda Stereo, la biografía* en 1990, y en 2007 acompañó a Gustavo Cerati, Charly Alberti y Zeta Bosio durante los conciertos del regreso del grupo para escribir *Soda Stereo - Diario de gira* (Sudamericana, 2008). En 2016 lanzó *Soda Stereo, la biografía total* (Sudamericana). Con un entusiasmo que no lo ha abandonado desde su irrupción en el panorama periodístico, a comienzos de los años 80, en la mítica revista *Canta Rock*, Fernández Bitar trabajó en todas las publicaciones musicales que merecen ser recordadas, empezando por *Rock & Pop* y *Pelo*, llegando hasta *Billboard* y *La Mano*, de la que fue jefe de redacción. Fue editor de Espectáculos en los diarios *El Cronista*, *Perfil*, *Crítica* y *Tiempo Argentino*. También colaboró en *La Nación*, *Página/12* y *Clarín*, donde aún escribe. Fue productor periodístico de programas de televisión insignias como “La Cueva”, “Rocanrol”, “Volver Rock” y “Elepé”, dos de ellos ganadores de premios Martín Fierro de TV Abierta y Cable. Actualmente es programador artístico de rock en La Usina del Arte, columnista en Radio Nacional, y productor periodístico del programa “Un Hombre Nuevo” en FM Nacional Rock, ganador del premio Martín Fierro de Radio 2017.

Foto: © Alejandra López

MARCELO FERNÁNDEZ BITAR

50 AÑOS DE ROCK EN ARGENTINA

INTRODUCCIÓN DE LUIS ALBERTO SPINETTA
PRÓLOGO DE ADRIÁN DÁRGELOS & FOTOS DE NORA LEZANO

SUDAMERICANA

Otros títulos del autor en megustaleer.com.ar

Fernández Bitar, Marcelo
La vida secreta del rock argentino / Marcelo Fernández Bitar. - 1ª ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Sudamericana, 2019.
(Biografías y Testimonios)
Libro digital, EPUB

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-07-6256-4

1. Música. I. Título.
CDD 780.92

Diseño de cubierta: Penguin Random House Grupo Editorial

Edición en formato digital: febrero de 2019
© 2019, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A.
Humberto I 555, Buenos Aires
www.megustaleer.com.ar

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*.
El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir, escanear ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores.

ISBN 978-950-07-6256-4

Conversión a formato digital: Libresque

Índice

La vida secreta del rock argentino
Contra viento y marea
José Luis “Conejo” García y Héctor Starc. Spinetta y el monitoreo
Juan José Quaranta. Charly y las luces que dan mucho calor
Mundy Epifanio. Pappo y su capricho por tocar en Ferro
Adrián Taverna. El crecimiento de Soda Stereo
Alberto y Carlos Ohanian. La descomunal reunión de Almendra
Daniel Grinbank. El training de trabajar con artistas internacionales
Richard Coleman. Del pub al estadio
Paul Tozer. Felicitado por Eric Clapton
Diego Sáenz. La adolescencia tardía de la industria del entretenimiento
Miguel Mateos. Innovación permanente
Gustavo Gauvry. Sonido con marca personal
Bonus Track
Cronología 1979-1988
Agradecimientos
Sobre este libro
Sobre el autor
Otros títulos del autor
Créditos